Préface de Romain Rolland
(Stendhal et la Musique)

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

STENDHAL

PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION D'ÉDOUARD CHAMPION

VIES
DE HAYDN
DE MOZART
ET DE MÉTASTASE



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
5, Quai Malaquais, VIe
1914

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

STENDHAL

PUBLIÉES SOUS LA DIRECTION

D'ÉDOUARD CHAMPION

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

STENDHAL

VIES DE HAYDN, DE MOZART

ET DE

MÉTASTASE

Il a été tiré de cet ouvrage :

Dix exemplaires sur papier de Chine, numérotés de 1 à 10, contenant une double suite des planches hors texte tirées sur Japon Impérial.

Vingt-cinq exemplaires sur papier des manufactures impériales du Japon, numérotés de 11 à 35, contenant une double suite des planches hors texte tirées sur Japon Impérial.

Cent exemplaires sur papier de Hollande, numérotés de 36 à 135, contenant une double suite des planches hors texte tirées sur Japon Impérial.

Onze cents exemplaires sur papier vélin pur fil des Papeteries de Voiron, numérotés de 136 à 1235.

Exemplaire N° **960**

LETTRES

ÉCRITES DE VIENNE EN AUTRICHE,

SUR

LE CÉLÈBRE COMPOSITEUR

J[H]. HAYDN,

SUIVIES

D'UNE VIE DE MOZART,

ET

DE CONSIDÉRATIONS SUR MÉTASTASE
ET L'ÉTAT PRÉSENT DE LA MUSIQUE
EN FRANCE ET EN ITALIE.

PAR LOUIS-ALEXANDRE-CÉSAR BOMBET.

A PARIS,

DE L'IMPRIMERIE DE P. DIDOT L'AINÉ,
RUE DU PONT DE LODI, N° 6.

1814.

FAC-SIMILE DU TITRE DE 1814.

STENDHAL

VIES DE HAYDN DE MOZART ET DE MÉTASTASE

TEXTE ÉTABLI ET ANNOTÉ PAR

DANIEL MULLER

PRÉFACE DE

ROMAIN ROLLAND

AVEC DEUX PLANCHES HORS TEXTE ET TROIS FAC-SIMILÉ



PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

5, Quai Malaquais, VIe

1914



PRÉFACE

STENDHAL ET LA MUSIQUE

Les premiers livres d'un grand écrivain ont, pour les amis de sa pensée, un intérêt spécial. Leur inexpérience même révèle souvent plus de l'être intime que les ouvrages plus mûrs où la raison de l'auteur se surveille davantage. Il n'en est pas tout à fait ainsi, — du moins à première vue, — pour le premier ouvrage publié de Stendhal. Les *Vies de Haydn, Mozart et Métastase* déçoivent un lecteur superficiel, que poursuit le souvenir de *La Chartreuse de Parme* ou de *Rouge et Noir* ; il s'étonne que l'œuvre de début d'un des esprits les plus originaux et les plus indépendants soit un livre de biographie anecdotique, d'éléments empruntés, d'apparence incolore, et qu'il serait tout près de qualifier, comme Stendhal un peu plus tard, de « robinet d'eau tiède ».

Nous verrons plus loin combien ce jugement est inexact, et — sans parler de l'élégance sobre et cavalière du style, dont l'alerte simplicité rappelle par

moments les meilleurs exemples du XVIII[e] siècle, — combien cet ouvrage nous livre déjà de la pensée de Stendhal, qui n'a guère changé, depuis, sur les points essentiels.

Mais d'abord, tâchons d'expliquer pourquoi ce premier livre d'un romancier est une étude musicale.

On ne sait pas assez quelle place la musique a tenue dans le cœur de Henri Beyle. Elle n'a pas été pour lui une simple jouissance, une distraction aimable, au milieu d'intérêts plus pressants, mais une passion, et la plus forte, la plus profonde, la plus constante des passions. C'est lui-même qui le dit :

« La musique a peut-être été ma passion la plus forte et la plus coûteuse ; elle dure encore à cinquante-deux ans, et plus vive que jamais. Je ne sais combien de lieues je ne ferais pas à pied, ou à combien de jours de prison je ne me soumettrais pas pour entendre *Don Juan* ou le *Matrimonio segreto*, et je ne sais pour quelle autre chose je ferais cet effort [1]. »

A seize ans, quand il arriva de Grenoble à Paris, il songeait à se consacrer entièrement à la musique ; et vers la fin de sa vie, il regrettait encore de ne l'avoir pas fait. Il se reprochait « de n'être pas parti de Paris pour être laquais de Paisiello à Naples [2] ».

1. *Vie de Henri Brûlard*, I, 265.
2. *Ibid.*, II, 97.

Cependant, son éducation musicale, contrariée par le philistinisme de son père, avait été des plus faibles. Elle se réduisit à quelques méchantes leçons de violon, de clarinette et de chant, lorsqu'il était enfant. L'amour fut son meilleur maître. Le plus sûr de ses connaissances musicales, il le dut sans doute à Angelina Bereyter, avec qui « il passa toutes ses nuits, de 1811 à 1813 ». Elle chantait, à Paris, les rôles de *seconda* et de *terza donna*. Trois fois par semaine, il allait la voir jouer à l'Odéon ; et, à la maison, elle lui faisait de bonne musique. Ajoutez-y les entretiens avec les *dilettanti* milanais, et les représentations de la Scala, ce théâtre qui, de l'aveu de Stendhal, eut sur son caractère une influence de premier ordre [1]. — Le tout ensemble ne pouvait faire de lui qu'un amateur passionné, qui ne comprit jamais bien la polyphonie instrumentale ou vocale, et resta, jusqu'à sa mort, fidèle au *bel canto*. Il ne s'en croyait pas moins musicien, beaucoup plus que des musiciens de profession [2] :

« A peine je connaissais les notes, avoue-t-il, mais je me disais : « Les notes ne sont que l'art d'écrire les idées, l'essentiel est d'en avoir. » Et je croyais en avoir. Ce qu'il y a de plaisant, c'est que je le crois encore aujourd'hui... A Milan, de 1814

1. *Journal d'Italie*, 8 septembre 1811.

2. Voir, dans sa *Vie de Rossini*, le portrait malicieux, non sans justesse, du musicien qui n'aime pas la musique, tout en n'ignorant rien des ressources de son art. (L'espèce n'en est pas éteinte.) — Il lui oppose « le dilettante sensible », qui a toutes ses préférences. Et pour cause : c'est son portrait.

à 1821, quand le matin d'un opéra nouveau, j'allais retirer mon *libretto* à la Scala, je ne pouvais m'empêcher en le lisant d'en faire toute la musique, de chanter les airs et les duos. Et oserai-je le dire ? Quelquefois, le soir, je trouvais ma mélodie plus noble et plus tendre que celle du *maestro* [1]. »

Sans attacher plus d'importance qu'il ne convient à cette naïve fatuité, il sied de retenir ce fait que Stendhal s'est cru sincèrement, toute sa vie, un musicien manqué, que les circonstances contraires ont tourné vers la littérature :

« Le hasard a fait que j'ai cherché à *noter les sons de mon âme* [2] par des pages imprimées. La paresse et le manque d'occasion d'apprendre le physique, le bête de la musique, à savoir jouer du piano et noter des idées, ont beaucoup de part à cette détermination qui eût été tout autre, si j'eusse trouvé un oncle ou une maîtresse aimant la musique [3]. »

De fait, s'il fut toujours incapable d'écrire une

1. *Vie de Henri Brûlard*, II, 97-98.
2. Remarquez cette belle expression.
3. *Vie de Henri Brûlard*, II, 103.

Rappelons cet autre passage du *Journal*, où Stendhal, officier, le soir même du passage du Saint-Bernard, entendant à Ivrée une représentation d'opéra, tombe dans une crise d'enthousiasme et de désespoir, — tel l'un des jeunes Rostov, dans *Guerre et Paix* :

« Dans les intervalles du plaisir, je me disais : Et me voici jeté dans un métier grossier, au lieu de vouer ma vie à la musique !... »

Et il se répond :

« Il faut vivre, je vais voir le monde, devenir un brave militaire, et après un an ou deux, je reviens à la musique, mes uniques amours... » *(Ibid.*, II, 192-3).

ligne de musique [1], on peut dire que sa sensibilité et son intelligence furent toujours imprégnées d'une sorte de buée musicale. Il voit, il sent toutes choses sous la forme musicale. Il perçoit l'analogie des sons et des couleurs [2]. Il trouve une identité entre des tableaux et des morceaux de musique, et vérifie souvent cette impression, au musée Brera [3]. Un roman est pour lui « comme un archet » [4]. Il voyage, pour jouir « du son que produisent sur son âme les montagnes et les caractères étrangers [5]... » Et nous venons de voir que, lorsqu'il écrit, c'est pour « noter la musique de son âme ».

*
* *

Mais pour mieux comprendre les raisons profondes de cette passion pour la musique, qui, chez ce dilettante, touche aux fibres les plus intimes et les plus frémissantes de l'être, il faut violer le secret de sa sensibilité et montrer Stendhal, non tel qu'il se plut à vouloir qu'on le vît, mais tel qu'il fut en effet. Peu d'artistes se sont appliqués autant à masquer leur vraie personnalité. Ce n'était

1. Il se vante pourtant d'avoir fait « une charmante mélodie pour des vers de La Fontaine : *Un mort s'en allait tristement...* » (*Ibid.*, II, 99.)
2. Le son de la flûte est analogue, pour lui, aux draperies bleu d'outremer de Carlo Dolci. (*Vie de Rossini.*)
3. *Vie de Henri Brûlard*, I, 265.
4. *Ibid.*, I, 190. — Même expression pour les paysages : « C'étaient comme un archet qui jouait sur mon âme. »
5. *Journal d'Italie*, 25 septembre 1811.

pas seulement chez lui cette manie des pseudonymes et des déguisements, ce goût de mystifier, qui fut un de ses divertissements. Pour son propre plaisir, et peut-être même pour sa propre duperie, il aime à se travestir. De son enfance comprimée dans un milieu hostile lui est toujours restée l'habitude de se contraindre, la peur de se montrer à nu, un mélange d'ironie et de timidité qui l'amène à cacher le meilleur de soi, le plus tendre, le plus féminin, pour n'étaler que son armure d'intellectuel au regard aigu, à l'esprit mordant, un peu dandy, qui aime à jouer le cynisme et voudrait se faire croire qu'il n'est dupe de rien.

Or, ses confessions nous livrent un être tout différent, accablé « d'une sensibilité trop vive, d'affections écrasantes et disproportionnées, d'enthousiasmes excessifs [1] », — un perpétuel rêveur, « dont l'état habituel a été celui d'amant malheureux » [2], et qui s'y est complu, — un adolescent poétique et voluptueux, qui savoure en secret la douceur du plaisir et des larmes, de ses souvenirs et de ses illusions, qui défaille en y pensant et ne pourrait en parler sans souffrance et sans honte [3],

1. *Vie de Henri Brûlard*, II, 89.

« Quand une idée se saisit trop de moi au milieu de la rue, je tombe. » (*Ibid.*, II, 7.)

2. « La rêverie a été ce que j'ai préféré à tout, même à passer pour homme d'esprit. » (*Ibid.*, I, 18.)

3. Voir la belle page qui termine le second volume de la *Vie de Henri Brûlard.* Il voudrait peindre son amour pour Angela Pietragrua. Il ne peut. Il est trop ému. Sa main tremble. Il renonce... — Tel il est, en présence de ceux qu'il aime : « muet, immobile, stupide, peu aimable, offensant à force de

— oui, si étrange qu'il soit (et même, un peu comique) de rapprocher ce nom des portraits où l'on voit la grosse face joufflue et carrée de Henri Beyle, avec son collier de barbe et son sourire madré, — un Chérubin qui ne veut point vieillir. Cette comparaison, qui m'était venue spontanément à l'esprit, je l'ai retrouvée ensuite dans un passage du *Journal d'Italie*, où l'on sent que Stendhal ne l'exprime pas sans honte et craint le ridicule :

« A la grâce près, j'étais à Milan, dans la position de Chérubin... Les deux ans de soupirs, de larmes, d'élans d'amour et de mélancolie que j'ai passés en Italie sans femmes, sous ce climat, à cette époque de la vie, et sans préjugés, m'ont probablement donné cette source inépuisable de sensibilité [1]... »

Un tel tempérament sentimental et sensuel le prédisposait à goûter voluptueusement la musique. Inutile de dire qu'il ne l'aime pas en musicien, pour la beauté de ses lignes et la science de ses constructions. Il l'aime, en amoureux égoïste, comme une amie complaisante avec qui longuement il peut s'entretenir de ce qu'il aime, et dont la voix caressante réveille en lui l'image de l'absente, la source vive de l'amour et des larmes, les regrets bienfaisants...

« Ce sont les regrets qui manquent aux malheu-

dévouement et d'absence du moi... Mon amour-propre, mon intérêt, mon moi, disparaissent en présence de la personne aimée, je suis transformé en elle. » (*Ibid.*, I, 25.)

1. 8 septembre 1811.

reux ; ils ne croient plus le bonheur possible. L'homme qui regrette sent l'existence du bonheur dont il jouit un jour, et peu à peu il croira de nouveau possible de réatteindre à ce bonheur. La bonne musique ne se trompe pas, et va droit au fond de l'âme chercher le chagrin qui nous dévore [1]... »

« La bonne musique me fait rêver avec délices à ce qui occupe mon cœur, dans le moment [2]. »

« Mes sentiments brodent sur un chant ce qui, d'après la passion dominante, peut faire le plus de plaisir à mon âme [3]. »

Ainsi, la musique lui est précieuse, non pour elle-même, mais pour ce qu'elle lui suggère ; et il est si conscient du caractère intéressé de son amour pour elle qu'il avoue :

« Si je perdais toute imagination, je perdrais peut-être en même temps mon goût pour la musique [4]. »

Bien plus, il suffit d'une passion satisfaite pour que le pouvoir de la musique se volatilise. Il aime Angela, il est ou se croit aimé, il est heureux ; aussitôt, « mille petites circonstances qui l'intéressaient à Milan pâlissent. Les cloches, les arts, la musique.

1. *Vie de Haydn*, lettre XVI.
2. *Vie de Henri Brûlard*, II, 105.
Cf. : « La bonne musique me fait songer avec plus d'intensité et de clarté à ce qui m'occupe. » (*Ibid.*, II, 4.)
3. *Journal d'Italie*, 31 août 1811.
4. *Ibid.*
Cf. : « La bonne musique n'est que notre émotion. » (*Vie de Rossini.*)

Tout cela charmant un cœur inoccupé devient fade et nul quand une passion le remplit [1]. »

C'est donc à son « état habituel d'amant malheureux » que Stendhal a dû son besoin de la musique et son adoration reconnaissante pour elle, l'amie fidèle qui console des trahisons de l'amour. Il écoute sa voix « qui va droit au cœur, sans traverser, pour ainsi dire, l'esprit » ; et quoiqu'il ne puisse traduire en des mots ce qu'elle dit, tout ce qu'elle dit lui est clair. « Les combinaisons des sons représentent toujours, avec force et clarté, un sentiment, une âme, un caractère [2]. Rien n'égale l'évidence de ce langage [3] ». Aucun homme de lettres n'a rendu hommage, comme lui, au privilège de la langue musicale, qui seule peut exprimer les nuances fugitives du cœur, dans son changement éternel :

« Dans les instants de peine et de bonheur, la situation du cœur change, à chaque seconde. Il est tout simple que nos langues vulgaires, qui ne sont qu'une suite de signes convenus pour exprimer des choses généralement connues, n'aient point de signe pour exprimer de tels mouvements que vingt personnes peut-être sur mille ont éprouvés... Les âmes sensibles ne pouvaient donc se communiquer leurs expressions et les peindre. Sept ou huit

1. *Journal d'Italie,* 11 septembre 1811.

2. De la musique, (comme des autres arts), Stendhal ne retient, dit-il, « que ce qui est peinture du cœur humain. » (*Journal d'Italie,* 10 août 1811.)

3. *Vie de Rossini.*

hommes de génie trouvèrent en Italie, il y a près d'un siècle, cette langue qui leur manquait. Mais elle a le défaut d'être inintelligible pour les neuf cent quatre-vingt personnes sur mille qui n'ont jamais senti les choses qu'elle peint [1] ».

On entend bien que ce défaut est pour Stendhal une qualité de plus, et que la musique lui est d'autant plus chère qu'il se flatte d'être du petit nombre qui reçoivent ses tendres confidences. La musique est la langue d'une aristocratie du cœur et de la volupté. Une élite la comprend. Une élite plus restreinte encore la parle. A vrai dire, elle se réduit, pour Stendhal, à trois ou quatre noms :

« J'avouerai que je ne trouve parfaitement beaux que les chants de ces deux seuls auteurs : Cimarosa et Mozart, et l'on me pendrait plutôt que de me faire dire avec sincérité lequel je préfère à l'autre... Paisiello me semble de la piquette assez agréable [2]. »

Joignez-y Pergolèse et quelques *poetæ minores* de l'art du *bel canto*, à la fin du XVIIIe siècle, — plus tard, Rossini, qu'il ne découvre qu'après 1813 et qui, bien que Stendhal ait peine à se défendre contre sa séduction, n'obtient de lui que le troisième rang, — « surpassé de bien loin par Mozart dans le genre tendre et mélancolique, et par Cimarosa dans le style comique et passionné [3]. »

Cette demi-douzaine de chantres mélodieux,

1. *Lettres sur Métastase*, lettre I, p. 349-50.
2. *Vie de Henri Brûlard*, II, 100-101.
3. *Vie de Rossini*, conclusion.

c'est peu ; et c'est assez pour remplir un cœur passionné, pendant toute une vie.

De ces cinq musiciens, celui dont l'amour fut, chez Stendhal, le plus enraciné, le plus irrésistible et le moins raisonné, est Cimarosa. Il l'adora éperdument. Sa première rencontre avec lui date du soir de l'arrivée à Ivrée, après le passage du Saint-Bernard ; et ce fut un coup de foudre. Tout glorieux et courbaturé de ses exploits militaires, il entendit chanter par une actrice brèche-dents le *Matrimonio segreto.* A l'instant, le reste du monde disparut. « Ses deux grandes actions : avoir passé le Saint-Bernard, avoir été au feu,... tout lui sembla grossier et bas... »

« Ma vie fut renouvelée... Vivre en Italie et entendre de cette musique devint la base de tous mes raisonnements [1]. »

De retour à Paris, *Arrigo Beyle Milanese* continue de s'envelopper de ces mélodies aimées, pour oublier le pays où il vit et calmer sa nostalgie. Un des liens les plus forts qui l'attachent à Angelina Bereyter est leur commun amour pour Cimarosa, dont elle interprète les rôles, à l'Odéon. De 1811 à 1813, il vient, trois fois par semaine, de Saint-Cloud à Paris, pour assister, ne fût-ce qu'à un seul acte du *Matrimonio.* Il se vante d'avoir entendu l'œuvre, soixante ou cent fois, à l'Odéon. Il fait son éducation musicale, en apprenant par cœur

1. *Vie de Henri Brûlard*, II, 192.

cinq ou six airs du *Matrimonio* [1]. En 1823, il écrit encore que « les chants de Cimarosa sont les plus beaux qu'il ait été donné à l'âme humaine de concevoir [2]. » Quand il veut se persuader qu'il y a en lui l'étoffe d'un grand musicien, c'est l'image de Cimarosa qu'il a toujours sous les yeux [3]. Et, dans son absurde comparaison des peintres avec les musiciens [4], Cimarosa et Raphaël sont appariés.

Que de fois, dans ses romans, l'émotion des airs de Cimarosa ne se marie-t-elle pas à l'ivresse amoureuse des héros et des héroïnes, qu'elle fait tomber dans une sorte de délire ! — Aux fêtes pour le mariage de Clelia, Fabrice, dévoré d'amour, entend chanter l'air : *Quelle pupille tenere...* Sa colère s'évanouit, et il éprouve un besoin extrême de répandre des larmes... Il pleure à chaudes larmes pendant plus d'une demi-heure »,... puis arrive, par le bienfait de la musique et des larmes répandues, « à un état de repos parfait [5] ».

Julien Sorel, si maître de lui, fond en larmes, « aux accents divins du désespoir de Caroline dans *Il Matrimonio* [6] ». Et Mademoiselle de la Môle, rêvant à Julien qu'elle aime en dépit de sa volonté, s'enivre d'une mélodie italienne digne de Cimarosa. « Du moment qu'elle eut entendu cette cantilène

1. Lettre VIII sur Haydn.
2. *Vie de Rossini.*
3. *Vie de Henri Brûlard*, II, 99.
4. Lettre XX sur Haydn, p. 224.
5. *La Chartreuse de Parme*, chap. XXVI.
6. *Rouge et Noir*, chap. LX.

sublime, tout ce qui existait au monde disparut pour elle. Son extase arriva à un état d'exaltation violente... La cantilène, pleine d'une grâce divine, occupait tous les instants où elle ne songeait pas directement à Julien ». Et Stendhal note avec pénétration que la musique joue ici le rôle d'entremetteuse. Elle fait de cette fille orgueilleuse, dont la passion est surtout cérébrale, une amoureuse profonde, toute livrée à Julien, comme l'était Madame de Rênal. « Elle passe une partie de la nuit à répéter cette cantilène sur son piano ». Et c'est la nuit suivante qu'elle reçoit Julien dans son lit [1].

On peut s'étonner que des opéras-bouffes, quels qu'en soient la verve et l'insouciant génie, aient causé chez les dilettantes de pareils transports. Mais la sensibilité musicale de ce temps recevait des œuvres, qu'un siècle de distance a pâlies et attiédies pour nous, des impressions aussi violentes que celles que nous procurent les drames frénétiques de Wagner et de Richard Strauss [2]. Et de plus, l'*opera buffa* exerçait sur Stendhal un singulier pouvoir. Par un effet, qui semble paradoxal, ce n'était que « là seulement qu'il était attendri jusqu'aux larmes... »

« Je ne puis être touché jusqu'à l'attendrissement qu'après un passage comique. De là mon amour presque exclusif pour l'*opera buffa*... La prétention

1. *Rouge et Noir*, chap. XLIX.
2. Voir, dans *La Vie de Rossini*, « les attaques de fièvre cérébrale nerveuse ou de convulsions », produites par la prière de *Moïse*, à Naples.

de toucher qu'a l'*opera seria*, à l'instant fait cesser pour moi la possibilité de l'être [1]. »

Cette réaction étrange provenait d'un des caractères le plus profonds (et, pour mon goût, le plus attrayants) de l'être de Stendhal : son horreur pour l'hypocrisie et pour l'emphase, qui en est « la cousine germaine [2]. »

« Même dans la vie réelle, dit-il, un pauvre qui me demande l'aumône avec des cris piteux, bien loin de me faire pitié, me fait songer, avec toute la sévérité philosophique possible, à l'utilité d'une maison pénitentiaire [3]. »

Aussi, la tragédie et l'opéra pompeux lui inspiraient-ils une aversion insurmontable, mélangée d'ironie. Il ne se trouvait à l'aise que dans ce vivant opéra bouffe, fait à l'image des Italiens qui lui étaient chers, exubérants et familiers, riant et pleurant tour à tour, et suivant sans fausse pudeur les impulsions extrêmes et opposées de leur libre nature. L'*opera buffa* de Cimarosa est, disait-il,

1. *Vie de Henri Brûlard*, II, 135.

2. « L'hypocrisie et le vague, mes deux bêtes d'aversion. » (*Vie de Henri Brûlard*, I, 131.)

« Buffon, dont l'emphase me choquait, comme cousine germaine de l'hypocrisie... » (*Ibid.*, II, 45.)

3. *Ibid.*, II, 135. — Complétons la citation qui, tronquée, ferait croire à la dureté de cœur de Stendhal :

« Un pauvre qui ne m'adresse pas la parole, qui ne pousse pas des cris lamentables et tragiques, comme c'est l'usage à Rome, et mange une pomme en se traînant à terre, comme le cul-de-jatte d'il y a huit jours, me touche presque jusqu'aux larmes à l'instant. »

« l'œuvre où l'homme s'est, jusqu'ici, le plus approché de la perfection [1]. »

Son amour pour Mozart fut moins immédiat et plus lent à prendre conscience de soi [2] ; mais une fois qu'il fut installé dans son cœur, il pénétra jusqu'aux racines de l'être ; et ce fut pour toujours ; l'âge ne fit plus que l'accroître, aux heures même où l'amour pour Cimarosa traversait l'ombre, légère, d'une crise [3]. Il l'a dit, de façon charmante :

« Mozart n'amuse jamais : c'est comme une maîtresse sérieuse et souvent triste, mais qu'on aime davantage, précisément à cause de sa tristesse »... « Et qu'est-ce que la musique, ajoute-t-il plus loin, sans une nuance de tristesse pensive ? *I am never mary when I hear sweet music... (Marchand de Venise)* [4] »

Nous verrons, dans sa *Lettre sur Mozart*, comme il en a senti l'amoureuse mélancolie et la douceur profonde. Pour parler son langage, Cimarosa a été son amante brûlante des années de jeunesse, et Mozart la compagne affectueuse de toute la vie.

1. *Vie de Rossini.*
2. En 1809, à Vienne, Stendhal commence seulement à comprendre *Don Juan* ; et le *Requiem* l'ennuie.
3. En 1823, réentendant le *Matrimonio*, après *le Barbier de Séville*, il reconnaît que l'œuvre de Rossini lui fait trouver des faiblesses dans celle de Cimarosa, « la maîtresse charmante, adorée dix ans avant. » *(Vie de Rossini.)*
4. *Vie de Rossini.*

*
* *

Quand on voit une âme aussi complètement livrée au pouvoir de la musique, on comprend que le premier ouvrage de Stendhal lui ait été consacré. C'était non seulement, de sa part, un acte de reconnaissance amoureuse, mais une jouissance de plus. Ce grand voluptueux trouvait plus de bonheur, à cet âge de la vie où le plaisir est plus fort que l'attrait de la gloire, à jouir des œuvres aimées qu'à en produire lui-même [1]. Et parler de ce qu'on aime, c'est redoubler son amour, en le rendant plus conscient. En savourant ainsi sa chère musique, (qui, pour lui, se confond avec l'âme italienne), il se fournissait aussi l'occasion de décocher quelques malices à la France et au goût français. Il n'y a jamais manqué. C'était comme une rivale qu'il sacrifiait avec délices à son Italie préférée.

« J'ai cherché, dit-il, à analyser le sentiment que nous avons en France pour la musique [2]. »

Voilà le sujet de ses *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*. Ces grands artistes lui servent d'exemples, — Haydn, pour la musique instrumentale, —

1. « L'état habituel de ma vie a été celui d'amant malheureux, aimant la musique et la peinture, c'est-à-dire jouir des produits de ces arts, et non les pratiquer gauchement. » (*Vie de Henri Brûlard*, I, 18.)

« Mon beau idéal littéraire a plutôt rapport à jouir des œuvres des autres et à les estimer, à ruminer sur leur mérite qu'à écrire moi-même. » (*Ibid.*, II, 19.)

2. Préface à l'édition de 1817, p. 4.

Mozart, pour la musique dramatique, — et Métastase, pour la poésie musicale.

La Vie de Haydn a donné lieu à une longue controverse [1]. Chacun sait que Stendhal s'est servi, pour l'écrire, d'un ouvrage de Giuseppe Carpani : *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, paru deux ans avant [2]. Carpani a réclamé en vain ; Stendhal n'en a tenu aucun compte ; ses réponses ou celles de ses amis daubent sur le plaignant ; et depuis, les Stendhaliens ont emboîté le pas, à la suite du maître. Presque tous semblent admettre que Stendhal n'a pas, en empruntant à Carpani quelques renseignements historiques, outrepassé les droits d'un écrivain consciencieux, qui reste original par la façon libre et vigoureuse dont il transforme les documents employés...

« Est-ce un péché ? Non, non. Vous leur fîtes, seigneur,
En les croquant, beaucoup d'honneur. »

1. Les opinions extrêmes ont été soutenues par M. L. Bélugou, qui, dans sa préface aux *Soirées du Stendhal-Club* (1905), ne se contente pas de disculper Stendhal, mais accable Carpani, — et par Michel Brenet, qui refuse à Stendhal toute originalité et fait de lui, non seulement un copiste des *Haydine*, mais un disciple servile de Carpani, en esthétique musicale (*Stendhal, Carpani et la Vie de Haydn*, — publié dans la revue *S. I. M.*, mai 1909).

Cf. aussi : Bussière (*Revue des Deux-Mondes*, 1er janvier 1843), — Sainte-Beuve (*Causeries du Lundi*, 2 janvier 1854), — et Casimir Stryienski (*Soirées du Stendhal-Club*, 1905).

2. La première édition de Carpani est de 1812, celle de Stendhal de 1814-1815.

Stendhal, sous le nom de Bombet, (ou son ami Crozet), ne prétendent-ils pas d'ailleurs qu'il n'y a aucune comparaison à instituer entre une fastidieuse compilation italienne de 550 pages et un alerte écrit français de 250 [1], et que toutes les analogies que l'on peut relever entre *La Vie de Haydn* et *Le Haydine* sont de l'ordre de celles qui existent entre Hume et Rapin-Thoiras « pour avoir dit tous deux qu'Elisabeth était fille de Henri VIII », ou entre Lacretelle et Anquetil « pour avoir traité l'un et l'autre le sujet de la guerre de la Ligue » [2] ! — Le moyen de ne pas donner raison aux bons apôtres !

J'ai tenu cependant à refaire l'enquête, pour mon compte ; j'ai comparé minutieusement *Le Haydine* et *La Vie de Haydn* ; et, quoi qu'il en coûte à mon admiration pour Stendhal, j'ai dû arriver à cette constatation, accablante pour lui, que plus des trois quarts de son livre avaient été pillés dans Carpani. Le malheureux Carpani avait toutes raisons de répliquer à Bombet qu'en premier lieu, son livre n'avait pas 550 pages, mais 298, et que sur ces 298, 200 avaient été reprises par Bombet [3]. Il ne s'agit pas seulement de quelques faits empruntés. Stendhal a pris à Carpani la forme même des lettres, les références sur lesquelles il s'appuie [4],

1. Lettre de H. C. G. Bombet, 26 sept. 1816. (Voir à l'*Appendice*, p. 477.)
2. *Ibid.*, p. 476.
3. Lettre de Carpani, 30 octobre 1816 (*Appendice*, p. 484 et 487).
4. *Vie de Haydn*, lettre II, p. 17-18.

des développements entiers, tous les renseignements biographiques, tous les exposés historiques [1], toutes les analyses musicales, tous les jugements critiques sur Haydn, presque toutes les anecdotes, même celles qui étaient personnelles à Carpani et dont il s'est fait le héros [2]. — Mais ce qui est bien plus grave et ce qui l'atteint, lui et ses défenseurs, jusque dans leurs derniers retranchements, c'est qu'il n'a pas beaucoup moins emprunté à la partie esthétique qu'à la partie historique des *Haydine*. N'est-il pas incroyable que les neuf dixièmes des comparaisons de musiciens et de peintres, qui foisonnent dans ce livre, selon le goût de l'époque, soient prises à Carpani, et que lorsque celui-ci énonce ses préférences artistiques, Stendhal les transcrive sans presque rien y changer [3] ! Et combien des idées

1. Histoire de la symphonie, histoire de la musique sacrée, histoire de la musique comique, etc. A part une notice sur la musique napolitaine (lettre XIV), que Stendhal a copiée dans un opuscule d'abbé italien, et qu'on retrouve dans son *Journal d'Italie* (10 octobre 1811).

2. Ne s'est-il pas attribué jusqu'à un accès de fièvre, que Carpani avait eu, et que l'audition d'une messe de Haydn avait guéri ! (Lettre XVI p. 160). — (Réponse de Carpani, p. 464).

3. Lettre XVIII : liste des préférences musicales (Pergolèse, Piccinni, Paisiello, Cimarosa, Mozart, Jommelli), p. 174 ; — Lettre XIX : liste des œuvres-types du « vrai beau absolu » (Rotonde de Capri, Apollon du Belvédère, *Madonna alla seggiola*, *Nuit* du Corrège), p. 197 ; — Lettre XX : burlesque tableau de comparaisons entre les peintres et les musiciens, p. 224.

Joignez-y le jugement sur Haydn, « Claude Lorrain de la musique » (lettre XII, p. 120), — la comparaison de Haydn, maniant l'orchestre, et d'Hercule armé de la massue (lettre XIII, p. 131), — la comparaison de Haydn et de Michel-Ange (lettre XX, p. 216), etc.

qui semblent le plus stendhaliennes sont textuellement copiées dans le livre de Carpani ! En veut-on quelques exemples [1] ?

Lettre I : — La fin de la musique, prédite après la mort de Cimarosa, de Haydn et de Mozart.

Lettre II : — L'opposition de l'ancienne musique, qui était une monarchie, où le chant régnait en maître, et de la nouvelle musique symphonique, cette « république de sons divers et cependant réunis » ; — la comparaison de la musique instrumentale avant Haydn « aux paysages dans les tableaux d'histoire, aux ornements en architecture ».

Lettre III : — La théorie singulière que la musique n'a besoin que d'être conçue par l'artiste. « Ses productions sont finies quand elles sont imaginées. » Au lieu que, dans les autres arts, restent la difficulté et l'incertitude de la réalisation.

Lettre IV : — L'apologie de l'autodidacte.

Lettre VI : — La belle analyse du sentiment dominant dans la musique de Haydn, « cette joie obstinée, cette exaltation ingénue », cette absence de tristesse, dont le semblant n'est que « de la joie contrainte à se masquer ».

Lettre VIII : — De l'utilité des dissonances ; — l'émotion de l'artiste et l'expérience personnelle opposées aux règles abstraites.

1. Pour le détail, je renvoie aux *Notes et Eclaircissements* excellents de M. Daniel Muller.

Lettre IX : — La comparaison de la composition musicale à un discours et des symphonies de Haydn aux harangues de Cicéron ; — la suprématie de la voix, dans toute composition où elle est associée à l'orchestre.

Lettre XII : — La théorie que la musique repose sur le plaisir physique, la peinture et les autres arts sur le plaisir intellectuel [1] ; — l'infériorité de Haydn, au théâtre, causée par sa joie caractéristique, son absence de tristesse.

Lettre XVIII : — L'idée que les arts sont fondés sur un certain degré de fausseté. (« *Non è il vero che si domanda dall' arte*... etc. »)

Lettre XIX : — Le jugement, si stendhalien, qu' « en musique comme en amour, ce qui est beau, c'est ce qui plaît », et qu' « une grande partie du beau consiste dans la nouveauté » (« *Gran parte del bello nella musica consiste nella novità*... etc. ») ; — l'impossibilité de déterminer un beau absolu, en musique ; — l'idée que l'harmonie est la partie durable de la musique. « Plus il y a de chant dans une musique, plus elle est sujette à l'instabilité des choses humaines ; plus il y a d'harmonie, plus sa fortune est assurée ». De là, que les compositions religieuses durent plus que les profanes.

Lettre XXII : — La discussion : « Pourquoi tous les grands peintres parurent-ils vers l'an 1510 ? » ; — l'explication donnée à la prétendue mort de la

1. La même idée est reprise dans la lettre XVI (« Le plaisir physique est la base de toute musique ») et dans la lettre XIX.

musique après Haydn : « Les artistes d'aujourd'hui imitent, les maîtres n'ont imité personne » ; — l'idée du Sénéquisme en art ; — le jugement sur les nouveaux compositeurs, qui cherchent plus à étonner qu'à toucher... Etc.

Que répondre à des constatations aussi écrasantes, et comment excuser l'incroyable sans-gêne de ce pillage organisé ?

Comme circonstances atténuantes, on remarquera que Stendhal n'a rien fait pour voiler son larcin [1]. S'il eût voulu délibérément se faire prendre en flagrant délit, il n'aurait pu agir autrement. Il commence par faire choix d'un auteur fort connu dans la société musicale de Vienne, et dont l'ouvrage, tout récemment édité à Milan, dédié aux professeurs et aux élèves du Conservatoire de Milan, ne pouvait être ignoré de beaucoup des mélomanes milanais, que Stendhal fréquentait. De plus, il ne change rien à la coupe de l'œuvre ; il reprend la forme épistolaire, employée par Carpani. Il conserve la date de la première lettre [2], et copie mot pour mot les pages du début [3]. N'est-il pas évident qu'un plagiaire, qui eût voulu cacher ses exploits, eût

1. Tout au contraire de ce qu'affirme Michel Brenet.

2. A peu de chose près. La première lettre de Stendhal est datée du 5 avril 1808, celle de Carpani du 15 avril 1808.

3. Il ne se donne même pas la peine de changer les noms les plus faciles à remplacer et qui attirent immédiatement l'attention du lecteur :

« ... Ce Haydn, dont la musique s'exécute aujourd'hui du Mexique à Calcutta, de Naples à Londres, et du faubourg de Péra jusque dans les salons de Paris. » (P. 11.)

commencé par démarquer la date des premières pages et par y ajuster un préambule postiche [1] ? Et quelle maladresse d'aller prendre pour garants de sa véracité des personnages en renom à Vienne, et bien vivants encore, qui étaient amis de Carpani et avec qui, lui, Stendhal, n'avait jamais eu aucune relation ! Il eût fallu une extraordinaire légèreté, pour ne pas penser que les réclamations pleuvraient aussitôt [2].

Pour moi, l'explication la plus plausible de la conduite de Stendhal est celle qu'il a donnée en 1841 ou 1842 à Quérard [3]. Il allait, prétend-il,

1. Dans la suite du livre, les emprunts sont un peu plus morcelés. Stendhal prend à droite et à gauche, hâtivement, sans beaucoup de soin. On a relevé plusieurs de ses erreurs de lecture, qui trahissent parfois son insuffisance musicale :

Lettre II : — *Le signore Martinez*, traduit par « Monsieur Martinez ».

Lettre III : — « Deux tympanons », pour « *Due timpani* ».

Lettre VI : — La fameuse comparaison des quatre instruments du quatuor avec quatre personnages. Stendhal y commet l'étourderie d'attribuer à la basse les caractéristiques de l'alto (Voir, à l'*Appendice*, la réplique moqueuse de Carpani, p. 467-468).

Lettre VIII : — Des transcriptions inexactes de tons et de modulations, notés par Carpani. Une confusion inextricable entre les trois Bach : Jean-Sébastien, Philippe-Emmanuel et Giovanni, que Carpani avait très bien distingués l'un de l'autre.

Lettre XVI : — Une inexactitude dans la seconde citation musicale.

Lettre XXI : — L'exemple musical : *Hin ist alle meine Kraft*, est transcrit, par étourderie, de clef d'ut troisième ligne en clef de sol, sans être transposé..., Etc.

2. Cela ne manqua point. — Voir, à l'*Appendice*, p. 469, la protestation de Salieri et d'autres illustres Viennois.

3. *Appendice*, p. 491-492.

publier la traduction des *Haydine* de Carpani, quand son éditeur Didot lui objecta qu'un livre annoncé comme traduit de l'italien ne trouverait pas de lecteurs. Alors, il mit un nom d'invention : Louis-Alexandre-César Bombet ; après quoi, il se désintéressa complètement de l'ouvrage et de ses destinées, ajoutant : « Un anonyme peut-il être un plagiaire [1] ? »

La question est spécieuse. On peut dire en effet que Stendhal n'a point voulu tirer profit, et qu'en réalité il ne tira aucun profit du livre de Bombet. Mais il n'avait pas le droit d'imposer cet anonymat à un autre, et d'être désintéressé, aux dépens de Carpani [2]. — Aussi bien, ce que je lui reproche le plus, ce n'est pas d'avoir écrit et publié son livre, sans mentionner Carpani, c'est d'avoir opposé aux

1. Ce goût de l'anonymat, ou des pseudonymes, ne provient pas seulement chez Stendhal de son penchant aux mystifications, mais de sa pudeur étrange à parler de ce qui lui tenait le plus au cœur. — « Pendant tout le cours de ma vie, écrit-il, je n'ai jamais parlé de la chose pour laquelle j'étais passionné, la moindre objection m'eût percé le cœur. Je n'ai jamais parlé littérature. Mon ami, alors intime, M. Adolphe de Mareste, m'écrivit à Milan pour me donner son avis sur *Les Vies de Haydn, Mozart et Métastase*. Il ne se doutait nullement que j'en fusse *the autor*. » (*Vie de Henri Brûlard*, I, 208.)

2. Quelques phrases, çà et là, dans le livre, font sentir que Stendhal avait, malgré tout, une honte secrète à se parer, sans le dire, de pensées étrangères :

« Il n'y a peut-être pas une seule phrase dans cette brochure qui ne soit traduite de quelque ouvrage étranger. » (Lettre XXII sur Haydn, p. 239.)

« On n'a pas noté avec exactitude toutes les idées pillées. Cette brochure n'est presque qu'un centon. » (*Lettre sur l'état actuel de la musique en Italie*, p. 395, en note.)

réclamations de celui-ci un démenti formel, — bien plus, d'avoir impudemment retourné contre sa victime l'accusation de plagiat [1]. Ceci passe la plaisanterie. Evidemment, pour qui connaît Stendhal, cette mauvaise affaire a dû le divertir. La désinvolture gouailleuse de ses réponses ou de celles de son Achate, Bombet *junior* (Crozet), montre assez qu'il se délectait de la fureur du vieux bonhomme Carpani et de son propre cynisme. Mais si c'est une explication, ce n'est pas une excuse ; et nous devons aujourd'hui rendre à Carpani la justice que lui ont refusée les journaux français du temps. Bombet *junior* (qui ne les avait sans doute pas lues), décrie d'une façon fort inique *Le Haydine*. On y relève, à la vérité, les défauts italiens d'emphase, d'exubérance et de désordre dans la composition. Mais ces lettres sont pleines de verve, parfaitement informées, et d'un bon musicien.

Réparation faite au vieil ami de Haydn du tort que lui causa Bombet, — et que Stendhal a, depuis, largement réparé, puisqu'il entraîne à présent sa victime dans le sillage de sa gloire, — ne cherchons plus dans les *Lettres* de Stendhal que ce qui lui appartient en propre. Et d'abord, sachons-lui gré du choix même qu'il a fait de l'ouvrage de Carpani. Quand on lit les ineptes notices qui avaient été publiées à Paris et lues à l'Institut par Framery et par Le Breton [2], ces compilations d'anecdotes sau-

1. Dans le *Constitutionnel* du 26 mai 1816. (*Appendice*, p. 471.)

2. *Notice sur Joseph Haydn associé étranger de l'Institut*

grenues, on approuve Stendhal d'avoir voulu faire connaître en France le meilleur ouvrage qui permît de pénétrer dans l'intimité de Haydn [1]. Et nous le louerons aussi d'avoir allégé ce livre de son pédantisme verbeux, en le présentant au public, sous une forme plus vive et plus claire. Bombet *junior* avait bien vu dans le style de son frère Louis-Alexandre-César « le premier mérite de l'ouvrage » ; et il avait été le premier à en célébrer « la grâce, la sensibilité sans affectation, et qui n'exclut pas le piquant » [2]. On n'est jamais mieux loué que par soi-même ! Reconnaissons l'élégante simplicité du récit, l'aisance cavalière, — un peu trop négligée, parfois, — avec laquelle il se joue des difficultés d'une composition touffue et surchargée, en mêlant l'histoire et l'esthétique aux anecdotes spirituelles, aux souvenirs personnels, sans jamais tomber dans la confusion ni dans le pédantisme. Si cet art du récit n'a pas encore atteint la brillante maturité qui s'épanouit dans *La Vie de Rossini* (1823), c'est bien le même esprit, que Stendhal caractérisera plus tard, par son amusante devise empruntée aux *Nuées* : « Laissez aller votre pensée, comme cet in-

de France, contenant quelques particularités de sa vie privée, relatives à sa personne et à ses ouvrages, adressée à la classe des Beaux-Arts par M. Framery, son correspondant. Paris, Barba, 1810.

Notice historique sur Joseph Haydn, etc., par. T. Le Breton, membre de l'Institut, etc. Paris, 1810.

1. On en peut dire autant du choix qu'il a fait pour *La Vie de Mozart*, qui est assez bien informée.

2. *Appendice*, p. 477.

secte qu'on lâche en l'air avec un fil à la patte. » Rien n'est plus loin de l'érudition massive et gourmée de nos musicologues d'à présent ; et ils ne feraient pas mal de relire de temps en temps quelques lettres de ce grand dilettante, qui d'ailleurs affectait de ne pas se soucier d'eux et mettait son dandysme à prétendre qu'il écrivait « pour les jeunes femmes qui entrent dans le monde [1]. »

Quant à ses idées, nous avons vu que bien peu lui appartiennent. Son originalité se réduit, pour une part, à des nuances de critique ou d'admiration personnelles, qui viennent corriger les jugements de Carpani. C'est ainsi qu'il introduit, à tout propos et même hors de propos, l'éloge enthousiaste de Cimarosa, dont il analyse le *Matrimonio* [2], ou des citations de Shakespeare [3], son admiration pour Corrège [4], pour Louis Carrache [5], pour le *Saint Michel* de Guide [6], pour Canova [7]. C'est ainsi qu'il ne manque jamais, quand il rencontre chez Carpani

1. Il ne faut pas le prendre trop à la lettre, comme a fait Michel Brenet, qui prétend que son but unique est de plaire au public. Stendhal est trop libre, trop dédaigneux, — et trop paresseux — pour s'astreindre à une pareille contrainte. Avant tout, il écrit pour son plaisir. « J'écris pour m'amuser », dit-il (Lettre XVI, p. 164). — Nul ne fut jamais moins homme de lettres :

« Les critiques lui ont dit qu'il n'aurait jamais l'honneur d'être homme de lettres. A la bonne heure. » *(Vie de Rossini.)*

2. Lettre XIII.
3. Lettres XII et XX.
4. Lettres IX et X.
5. Lettre XII.
6. Lettre XVI.
7. Lettres XIX et XXII.

un éloge de Gluck, de l'atténuer ou de le supprimer [1] : car « il n'assiste pas sans peine à tout un opéra de Gluck [2] » ; et, dix ans plus tard, il taxera encore de « la plus triste chose du monde » la déclamation de Gluck [3]... Hélas ! il semble bien qu'il faille lui attribuer aussi la paternité des jugements sur « Mantègne, dont les ouvrages font rire les trois quarts des personnes qui les voient au musée », et sur Léonard, qui lui inspire ce regret baroque : « Que n'eût pas fait ce grand homme,... s'il lui eût été accordé de voir les tableaux du Guide [4] ? » — En revanche, on aurait tort de lui reprocher sa critique de Beethoven [5] : car il l'a empruntée à Carpani, et il a eu le bon goût de ne pas insister, comme l'a fait ce dernier, dans une page burlesque où il accuse Beethoven « d'être le Kant de la musique [6] ». Stendhal semble d'ailleurs comprendre la grandeur de cet art, qu'il n'aime pas. S'il refuse aux compositeurs allemands de son temps la grâce, il leur reconnaît « le terrible. L'ouverture du moindre

1. Lettres XVIII et XIX.
2. Lettre XII.
3. *Vie de Rossini.*
4. Lettre XVI, p. 158.
5. « Quand Beethoven... a accumulé les notes et les idées, quand il a cherché la quantité et la bizarrerie des modulations, ses symphonies savantes et pleines de recherche n'ont produit aucun effet... » (Lettre II.)
6. *Le Haydine*, lettre XV, p. 252-3. — Cette page a son intérêt : car elle nous révèle l'opinion de Haydn et de ses amis sur Beethoven, à l'époque de la symphonie en *ut mineur* et de l'*Héroïque*. Haydn prétend que Beethoven n'écrit jamais que « des fantaisies ».

opéra-comique ressemble à un enterrement ou à une bataille [1]... »

De lui seul sont aussi, à ce qu'il semble, les réflexions railleuses sur l'ennui des concertos[2], la critique des descriptions en musique [3], l'idée d'unir les décors à l'exécution des symphonies [4], les belles observations psycho-physiologiques sur le pouvoir bienfaisant de la musique [5], les charges à fond de train contre le pédantisme en art [6], — et surtout les essais remarquables d'une sorte d'esthétique comparée, d'une géographie de la sensibilité musicale. Ils lui sont un prétexte à des observations piquantes sur le caractère des différents peuples : sur la société viennoise, dont l'intérêt principal est devenu la musique : car « la politique et les raisonnements à perte de vue sur les améliorations possibles étant défendus aux esprits, la douce volupté s'est emparée de tous les cœurs ; et rien ne pouvait être plus favorable à la musique [7] » ; — sur l'âme italienne et sa mélancolie foncière, qui est « le terrain dans lequel les passions germent le plus facilement », et, par suite, la musique, donneuse de regrets et consolatrice de la mélancolie [8] ; — sur la psychologie amoureuse des jeunes Allemands [9] ;

1. Lettre IX.
2. Lettre IV.
3. Lettre V.
4. Lettre IX.
5. Lettre XVI.
6. Lettres II, V et *passim*.
7. Lettre I.
8. Lettre VII.
9. Lettre XIII.

— sur les rapports entre le plaisir musical (artistique, en général), et l'organisation psycho-physiologique des diverses races [1]. — Taine, qui a tant emprunté à Stendhal, a trouvé dans ces pages l'idée de sa théorie du milieu, cause première des personnalités, et de « l'histoire, ramenée à un problème de psychologie [2] ».

Toutes ces observations sur les races étrangères ont pour contre-partie de malicieuses critiques adressées à la France, à sa musique ennuyeuse [3],

1. Lettre XIX. — Cf. dans la lettre XX, la lettre supposée d'une chanoinesse de Brunswick.

2. « ... Le premier, Stendhal, sous des apparences de causeur et d'homme du monde, expliquait les plus compliqués des mécanismes intimes..., marquait les causes fondamentales, j'entends les nationalités, les climats et les tempéraments... » (Taine : *Introduction à l'Histoire de la littérature anglaise.*)

3. Voir, dans la Lettre II sur Haydn, sa critique de la musique française, froide et savante, « ces beaux diseurs insensibles,... beaucoup de patience réunie à un cœur froid... En France, dans la musique comme dans les livres, on est tout fier quand on a étonné par une phrase bizarre... » (P. 22-23.)

Il n'a jamais varié dans son mépris pour la musique française :

« Le Français me semble avoir le *métalent* le plus marqué pour la musique. Comme l'Italien pour la danse... Je n'ai jamais vu un beau chant trouvé par un Français ; les plus beaux ne s'élevant pas au-dessus du caractère grossier qui convient au chant populaire, c'est-à-dire qui doit plaire à tous. (Exemple : *La Marseillaise*, qui est ce qu'ils ont fait de mieux)... Les Français sont devenus savants depuis 1820, mais toujours barbares au fond ; je n'en veux pour preuve que le succès de *Robert le Diable.* » (*Vie de Henri Brûlard*, II, 99-102.)

Il ne fait même pas grâce à Rameau, dont il traite l'art de « barbare », malgré qu'il ait pillé la musique italienne (Lettre II sur Haydn, p. 22), et il « abhorre tout ce qui

à son public vaniteux et froid [1], au caractère français qui est vif et spirituel, mais dénué de vraie mélancolie comme de gaieté vraie [2].

Mais le meilleur et le plus personnel, dans cette étude de Haydn où, sur Haydn même, Stendhal ne dit rien qui ne soit emprunté [3], ce sont ses jugements sur Mozart. C'est le seul sujet sur lequel il ose, en musique, tenir tête à Carpani. Celui-ci n'admire pas Mozart sans restrictions. Stendhal n'en fait aucune. Il sacrifie même à son amour pour lui ses préjugés contre la musique instrumentale et les dangers qu'elle fait courir au beau chant. A cette croyance enracinée il fait une exception, une seule, en faveur de Mozart ; et, incapable d'expliquer cette anomalie, il s'en tire en déclarant que Mozart « est le La Fontaine de la musique ». C'est tout dire. Car on sait que, pour Stendhal, La Fontaine est le plus grand écrivain français. « Comme ceux qui ont voulu imiter le naturel du premier poète de la langue française n'ont attrapé que le niais, de même les compositeurs qui veulent suivre Mozart tombent dans le baroque le plus abominable [4] ».

Et la comparaison des peintres avec les musiciens [5]

est romance française. » (*Vie de Henri Brûlard*, II, 105.)

Il prête cette antipathie à ses personnages de roman : « La musique chantée par des Français ennuyait Mlle de la Môle à la mort. » (*Rouge et Noir*, chap. XLIII.)

1. Lettre II sur Haydn.
2. Lettres VI et VII.
3. Et pour cause. Qu'avait-il pu entendre de la musique de Haydn ?
4. Lettre IX.
5. Lettre XX.

lui est une occasion de dire sa tendresse pour le chantre de l'amour et de la mélancolie, — comme s'il n'avait point la patience d'attendre, pour l'exprimer, l'étude qu'il va consacrer spécialement à la vie et à l'œuvre de Mozart.

*
* *

La *Vie de Mozart* se divise en deux parties : — la plus longue, la biographie proprement dite, empruntée, comme l'a montré M. Daniel Muller, à Winckler et à Cramer, non pas à Schlichtegroll, est un agréable récit, où Stendhal n'a introduit, de son cru, que quelques traits d'esprit et une note sur le romantisme, dont nous reparlerons. — L'autre partie, une *Lettre sur Mozart*, est une charmante étude de la musique de Mozart. Elle est tout entière de Stendhal, et Stendhal s'y est mis tout entier. On n'a jamais mieux analysé la psychologie amoureuse de ces beaux chants, et particulièrement des airs de la comtesse dans *Le Nozze di Figaro*, « cette douce mélancolie, ces réflexions sur la portion de bonheur que le destin nous accorde, tout ce trouble qui précède la naissance des grandes passions ». De toutes les œuvres de Mozart, c'est *Figaro* qu'il préfère [1]. « Mélange sublime d'esprit et de mélancolie, tel qu'il ne s'en trouve pas un second exemple... Chef-d'œuvre de pure tendresse

1. Dans la Lettre XVIII sur Haydn, la seule addition qu'il fasse à la liste des chefs-d'œuvre musicaux, copiée dans Carpani, c'est *Figaro* de Mozart.

et de mélancolie, absolument exempt de tout mélange importun de majesté et de tragique ; rien au monde ne peut être comparé aux *Nozze di Figaro...* »

Mais il n'en réserve pas moins une ardente adoration aux autres opéras du maître. Chose remarquable, et qui prouve en faveur de son goût, *Idomeneo*, moins connu, mais si riche en musique, et qui contient peut-être les airs les plus passionnés de Mozart [1], rivalise avec *Figaro*, dans les préférences de Stendhal. « Rien absolument ne peut être comparé à *Idoménée*... C'est le premier *opera seria* existant. » — Il ne peut entendre sans larmes *La Clémence de Titus* (surtout le pardon, de la fin : « *Sesto non più* »). Il apprécie magnifiquement le caractère tragique de *Don Juan*, « l'accompagnement terrible de la réponse de la statue, absolument pur de toute fausse grandeur, de toute enflure [2] : c'est, pour l'oreille, de la terreur à la Shakspeare ». — Et son amoureuse partialité en faveur de Mozart lui fait trouver autant de charme au poème qu'à la musique de *La Flûte enchantée*, « cette œuvre qui ressemble aux jeux d'une imagination tendre en délire ». — Le naturel de Mozart lui paraît inimitable ; et il a vu en lui non seulement le plus grand mélodiste, mais le plus génial inventeur dans la langue harmonique [3].

1. Les deux airs d'Electra.
2. Toujours cette peur de l'emphase, du mensonge.
3. « La science de l'harmonie peut faire tous les progrès qu'on voudra supposer, on verra toujours avec étonnement que Mozart est allé au bout de toutes les routes. » *(Vie de Rossini.)*

Il faut d'autant plus savoir gré à Stendhal d'avoir si passionnément affirmé sa foi dans le génie de Mozart que ce génie n'était pas encore pleinement reconnu, quand il écrivait ces pages, — du moins parmi ses bons amis les Italiens. Il le dit, dans sa *Lettre sur Mozart*, c'est « contre l'opinion de toute l'Italie » qu'il soutient la supériorité d'*Idomeneo* et de *La Clemenza* sur tous les *opera seria* d'Italie. Et, dans la *Vie de Rossini*, nous voyons que le succès de Mozart n'a guère commencé au delà des Alpes, qu'entre 1814-1816. Jusque-là, on le considérait « comme un barbare romantique, qui voulait envahir la terre classique des beaux-arts ». Le « patriotisme d'antichambre » faisait appel à « l'honneur national » contre les représentations de *Don Juan* ou de *L'enlèvement au sérail*, dont les orchestres italiens étaient d'ailleurs incapables d'exécuter en mesure une page [1]. A Vienne même, nous avons vu que le vieux Carpani n'était pas sans faire des réserves, sur l'abus des modulations, la surabondance instrumentale, l'exubérance de Mozart, cette fébrilité qui choquait les dilettantes de l'époque de l'empereur Joseph II. Et Stendhal reproche aux Français de ne goûter de Mozart que ce qu'il a de plus superficiel, non pas « la nouveauté terrible [2] » de certaines pages

1. Encore dans *La Chartreuse de Parme* (écrite en 1830, publiée en 1839), on entend, au concert donné pour les noces de Clelia, « une symphonie de Mozart, horriblement écorchée, comme c'est l'usage en Italie. »
2. *Vie de Henri Brûlard*, II, 102.

de *Don Juan*. Son admiration reste donc pure de tout entraînement mondain ; elle vient du plus intime de son être ; elle est pour lui un sentiment sacré.

On a pu le remarquer d'ailleurs, dans les appréciations que nous avons citées : Stendhal n'est sensible qu'à la mélancolie de Mozart.

« Mozart, l'appelle-t-il, ce génie de la douce mélancolie [1]... »

« Sa musique est destinée à toucher, en présentant à l'âme des images mélancoliques, et qui font songer aux malheurs de la plus aimable et de la plus tendre des passions... Il ne comprenait pas qu'on pût ne pas trembler en aimant [2]... »

« Ses figures ressemblent aux vierges d'Ossian, de beaux cheveux blonds, des yeux bleus, souvent remplis de larmes [3]... »

« Tout homme qui souffre d'amour, se rappelle involontairement ses chants divins [4]. »

Il lui dénie le génie comique [5]. Tout au plus, lui reconnaît-il quelque gaieté, une ou deux fois dans sa vie [6].

1. Lettre VIII sur Haydn.
2. *Vie de Rossini.*
3. Lettre XX sur Haydn.
4. Lettre VIII.
5. « Mozart n'a ni légèreté, ni comique. » *(Vie de Rossini.)*
Stendhal trouve que *Cosi fan tutte* est une œuvre manquée, parce que « Mozart ne pouvait badiner avec l'amour. » *(Lettre sur Mozart.)*
6. « La peur de Leporello est peinte d'une manière très comique, chose rare chez Mozart. » *(Ibid.)*
« Mozart n'a été gai que deux fois en sa vie. Juste aussi souvent que Rossini a été mélancolique. » *(Vie de Rossini.)*

Un tel jugement peut nous surprendre. Il était naturel, au temps de Stendhal, qu'entourait l'abondante floraison de l'*opera buffa*. Ces puissants rieurs italiens, Cimarosa et Rossini, faisaient paraître bien pâle et même un peu forcée la gaieté nerveuse de Mozart, dont le rire enfantin nous est une lumière, à nous qui vivons au milieu des sombres nuées de l'époque Wagnérienne, où s'entrechoquent des cris de passions frénétiques.

*
* *

Les *Lettres sur Métastase* sont, comme celle sur Mozart, du plus pur Stendhal. Mais ici, la postérité n'a pas ratifié le jugement enthousiaste de Bombet, qui fait de son auteur « l'égal de Shakespeare et de Virgile », « plus grand, de bien loin, que Racine [1] », et, de tous les poètes italiens, y compris Dante, Pétrarque, Arioste et Tasse, « le seul qui soit resté inimitable [2] ». — En quoi il était d'accord avec l'opinion de presque tous les gens de goût du XVIIIe siècle [3].

Métastase, trop décrié aujourd'hui, — en partie

1. *Lettre I sur Métastase.*
2. *Lettre II.* — Stendhal trouve même ridicule qu'on ose lui comparer « le froid amant de Laure. »
3. On se souvient de Voltaire, égalant les belles scènes de Métastase « à tout ce que la Grèce a eu de plus beau, si elles ne sont pas supérieures »; et, cet éloge ne lui suffisant pas, il les proclame « dignes de Corneille, quand il n'est pas déclamateur, et de Racine, quand il n'est pas faible. » (*Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne,* servant d'introduction à *Sémiramis.*)

parce qu'on ne le connaît plus, — fut certainement le plus grand poète musical (je dirais volontiers, le plus grand poète-musicien) du XVIIIe siècle. La musique ne lui a pas moins dû que la poésie. J'ai tâché de montrer, dans plusieurs études, qu'il exerça sur l'opéra italien et allemand, pendant un demi-siècle, une dictature comparable à celle de Lully sur l'opéra français, et qui ne fut pas beaucoup moins féconde en résultats artistiques : car les plus fameux compositeurs de son temps, les Hasse, les Jommelli, furent ses collaborateurs et se vantèrent d'être ses disciples [1] ; il ne cessa de les diriger ; et grâce à leur union intime, il contribua puissamment, non seulement, comme dit Burney, à la perfection où atteignit alors la mélodie vocale [2], mais aux réformes de la tragédie lyrique, — préludant, vingt ans avant *Alceste*, à la révolution mélodramatique de Gluck [3].

1. Surtout Hasse, qui fut son ami et son collaborateur fidèle. — Jommelli disait qu'il avait plus appris de Métastase que de Durante, Leo, Feo, et Martini, c'est-à-dire de tous ses maîtres.

2. « Ce grand poète, écrit Burney, dont les écrits ont peut-être plus contribué à la perfection de la mélodie vocale, et par suite de la musique en général, que les efforts réunis de tous les grands compositeurs de l'Europe. »

3. Voir, dans la revue *S. I. M.*, 15 avril 1912 : *Métastase précurseur de Gluck.* On y montre la part qu'a eue Métastase à l'emploi des chœurs à l'antique, dans l'opéra, à l'invention et au perfectionnement des scènes récitatives avec orchestre *(Accompagnati)*, au caractère psychologique attribué à l'orchestre... etc. Une lettre de Métastase à Hasse, en 1749, à propos de l'opéra *Attilio Regolo*, est particulièrement frappante ; elle met en pleine lumière l'esprit novateur du poète-musicien.

Mais on se doute bien que ce ne sont point ses innovations qui le rendent cher à Stendhal, et que celui-ci ne peut lui faire un mérite d'avoir frayé la route à Gluck, qu'il n'aime point. Tout au contraire : il chérit Métastase, pour tout ce qui l'oppose à l'idéal gluckiste, à l'idéal de raison et de vérité dramatique. Aussi bien, le portrait qu'il trace de son poète est-il surtout l'expression de son propre rêve d'art ; et le prix principal de cette peinture est que Stendhal — le Stendhal caché — s'y est représenté lui-même. Métastase lui est un type d'Anacréon moderne, de « La Fontaine de la musique », dont l'image idéalisée l'autorise à une apologie de la grâce aristocratique et de la libre fantaisie de l'esprit voluptueux qui rêve, — par réaction contre l'âge de fer où il se sent écrasé, contre le réalisme brutal et la raison dominatrice...

« Le commun des hommes, dit-il, méprise la grâce. C'est le propre des âmes vulgaires de n'estimer que ce qu'elles craignent. »

Et, rejetant de son chemin, avec un dédain sans bornes, « ces pauvres diables de froids critiques, qui ont examiné les pièces de Métastase comme des tragédies », et « ces gens raisonnables... qui ont appelé dans Métastase manque de vérité ce qui est le comble de l'art », — il fait de leurs critiques même une couronne à son poète ; il montre en Métastase le grand libérateur des âmes, qui « nous enlève, pour notre bonheur, loin de la vie réelle [1] »,

1. Cf. dans la Lettre X sur Haydn, le jugement de Stendhal sur Corrège. « *La Nuit* de Dresde donne à l'âme plongée dans

qui « semble dire : Jouissez, ne songez plus au théâtre, soyez heureux au fond de votre loge, partagez le sentiment si tendre qu'exprime mon personnage ». Ses êtres « brillants et exempts de tout ce qu'il y a de terrestre dans le cœur de l'homme », sont pareils « aux arabesques de Raphaël, qui sont peut-être ce que le génie et l'amour ont jamais inspiré de plus pur et de plus divin ». Il « ennoblit la volupté ». On se sent, avec lui, doucement transporté « dans le pays des houris de Mahomet ».

Et s'il est bien facile de critiquer cette conception de l'art, par trop anti-intellectuelle, (qui s'explique d'ailleurs, comme presque toujours en pareil cas, par un besoin de réaction contre soi-même et contre l'intellectualisme dont on est saturé), il est plus malaisé de ne point subir la séduction de ces pages enivrées, où s'expriment la rêverie sensuelle de notre Stendhal et son cœur avide de jouir, avec une violence voluptueuse [1].

une douce rêverie cette sensation de bonheur qui l'élève et la transporte hors d'elle-même, et que l'on a appelée le sublime. »

1. Je ne crois pas que l'on puisse trouver dans la prose française avant lui, (si ce n'est dans les lettres de Julie de Lespinasse), une expression aussi ardente et aussi peu retenue de l'ivresse musicale :

« ... Un tel état ne peut durer : quelques minutes d'une telle musique épuisent également l'acteur et le spectateur... Le chanteur habile est le plus grand des bienfaiteurs ; il vient de donner à tout un théâtre des plaisirs divins. Jamais homme peut-être n'a causé un plus grand plaisir à un autre homme. Pour trouver un bonheur égal, il faut sortir de la vie réelle ; il faut avoir recours aux situations de roman ; il faut se figurer le baron d'Etange prenant Saint-Preux par la main et lui accordant sa fille. » (p. 349.)

*
* *

Le volume se termine par une *Lettre sur l'état actuel de la musique en Italie*, qui est datée de 1814. Elle prête, une fois de plus, à une comparaison entre la France et l'Italie, où la France n'a point l'avantage. Stendhal s'y montre sarcastique et même assez injurieux, à l'égard du double pillage des musées italiens par les conquérants français, et de la musique italienne par les compositeurs français [1]. Il persifle ces moyens expéditifs de se procurer un art tout fait :

— « A quoi cela vous sert-il ? » demande *Arrigo Beyle*. « Vous avez beau vouloir monopoliser les chefs-d'œuvre et les virtuoses. Il ne manque à votre art qu'une chose, — l'indispensable, — le public. Et c'est la flamme du public italien, son ardeur passionnée, qui ranime et rallume l'art italien, quand il est près de s'éteindre. »

Là-dessus, Stendhal a beau jeu à dénoncer la centralisation française, qui annihile les provinces, — la politique envahissante, qui prend dans la société française la place de l'art, (comme il devait advenir, trente ans plus tard, en Italie même), — le manque de personnalité dans la classe riche, « qui apprend, tous les matins, dans son journal,

1. Comme le fait remarquer avec malice Carpani, dans sa réponse de 1816, il aurait pu ajouter à sa liste le pillage des écrits italiens par la famille Bombet.

ce qu'elle doit penser, le reste de la journée [1] ». Tout au plus, reconnaît-il quelques lueurs d'originalité dans le peuple, « trop ignorant pour être imitateur ». — Il n'oublie que cette élite française, dont il est un si bel exemple, et qui, depuis huit siècles, marche en tête de l'Europe, par l'intrépide indépendance de sa lumineuse raison. Il est vrai que Stendhal ne vise que la sensibilité (l'insensibilité) artistique de la France, et qu'il ne lui a jamais dénié la primauté de l'intelligence. Car le plus curieux est que s'il ne trouve de plaisir qu'aux œuvres d'art italiennes, il reconnaît lui-même qu'en France seulement il a chance de trouver des lecteurs capables de s'intéresser aux discussions sur l'art, et que ses lettres sur l'Italie ne pouvaient être publiées qu'à Paris [2].

Le tableau qu'il fait de l'Italie en 1814 montre d'ailleurs que sous l'apparente splendeur artistique il voit poindre la décadence. C'est la dernière flambée. Si la France manque d'un public pour l'art, le public — si vivant qu'on le suppose — ne suffit pas en Italie à compenser la médiocrité croissante des orchestres et du chant. Stendhal, qui ne connaît encore du jeune Rossini que quelques airs, « d'une grâce étonnante », pronostique la fin de l'âge d'or, dont Canova et Paisiello vieilli lui semblent

1. « Cette haute société (dira-t-il plus tard), dévastée par l'ironie et la terreur du ridicule, poussée jusqu'à la poltronnerie la plus amusante. » *(Vie de Rossini.)*

2. Cf. dans la *Vie de Rossini*, ce qu'il dit « de la supériorité intellectuelle des gens du Nord, formée par deux cents ans de discussion. »

les derniers représentants. Mais ses préférences pour le passé de l'Italie ne l'empêchent point de voir avec lucidité la nouvelle époque qui s'ouvre pour elle, sa résurrection politique et morale, depuis l'Empire, « sa soif d'être une nation ». Il a été frappé des changements accomplis dans le caractère italien, de « la raison simple et profonde », de la virile franchise, de la bravoure sans jactance qu'il a pu admirer, à l'armée, chez les officiers et les troupes d'Italie. Son désintéressement politique va jusqu'à « noter avec plaisir en Lombardie, depuis plusieurs années, un peu d'éloignement pour la France ». Il encourage les Italiens à rejeter tout à fait l'influence française. « On n'est grand qu'en étant soi-même ».

Il n'a pas moins bien observé et inscrit, au cours de ce livre, les transformations du caractère français, depuis 1789.

« Il ne faut qu'avoir des yeux pour s'apercevoir vingt fois la journée que la nation française a changé de manière d'être depuis trente ans. Rien de moins ressemblant à ce que nous étions en 1780 qu'un jeune Français de 1814. Nous étions sémillants, et ces messieurs sont presque Anglais. Il y a plus de gravité, plus de raison, moins d'agrément. La jeunesse, qui sera toute la nation dans vingt ans d'ici, a changé [1]. »

Durant ces trente terribles années, l'âme française a été retrempée dans le feu et dans le sang. De ces puissantes épreuves, elle est ressortie toute

1. Lettre XIX sur Haydn, p. 206.

neuve ; elle ne se reconnaît plus elle-même ; elle ne comprend plus ses pensées de naguère.

« Depuis la campagne de Moscou, il me semble, me disait un jeune colonel, qu'*Iphigénie en Aulide* n'est plus une aussi belle tragédie. Je me sens du penchant, au contraire, pour le *Macbeth* de Shakespeare [1]. »

En revanche, ces officiers qui ont perdu le sens de l'idéal classique, sont pris par la musique et pleurent, aux représentations de *La Clémence de Titus*, qu'ils entendent à Kœnigsberg, après la retraite de Russie [2].

L'intérêt historique de la pensée de Stendhal est qu'il se trouve placé entre deux mondes. Et sans doute il prétend qu'il appartient à celui qui finit, — qu'il est « un homme d'un autre siècle, en musique comme ailleurs [3] ». Mais il se calomnie. Personne n'a eu, comme lui, le flair de la vie nouvelle, et personne ne s'en est fait plus délibérément le champion. Que de lances rompues, dès 1814 [4], pour le romantisme, contre les néo-classiques !

« Nous en sommes, pour les pièces romantiques,

1. *Ibid.*, p. 207.

2. *Lettre sur Mozart*, p. 321.

Ce sont les mêmes qui assistaient, en 1809, à Vienne, au service funèbre pour la mort de Haydn, et montraient une affliction sincère « de la perte que les arts venaient de faire. » (Lettre XXII sur Haydn, p. 237).

Voir aussi, dans la *Lettre sur l'état actuel de la musique en Italie*, p. 388, « les larmes qu'ils répandent », à des représentations de mélodrames romantiques.

3. *Lettre sur l'état actuel de la musique en Italie*, p. 399.

4. Neuf ans avant son fameux manifeste, pour le « *romanticisme* » : *Racine et Shakspeare* (1823).

précisément au même point où nous nous trouvions il y a cinquante ans pour la musique italienne. On criera beaucoup ; il y aura des pamphlets, des satires, peut-être même des coups de bâton... Mais enfin le public, excédé des plats élèves du grand Racine, voudra voir *Hamlet* et *Othello* [1]... Le jour où l'on jouera *Macbeth*, que deviendront nos tragédies modernes [2] ?... Veut-on la vérité sur cette dispute (des classiques et des romantiques), qui va faire la gloire des journaux pendant un demi-siècle ? C'est que le genre romantique, véritable poésie, ne souffre pas de médiocrité. Des drames romantiques, faits avec tout le talent qu'on trouve dans les huit ou dix dernières tragédies de Paris, ne seraient pas parvenus à la seconde scène. Des alexandrins bien ronflants sont un cache-sottise, mais non un antidote contre l'ennui [3]. »

Du commencement à la fin de sa vie, il garda pour idole celui qui devait être le dieu du romantisme : Shakespeare [4].

1. Lettre XX sur Haydn, p. 214.
2. *Vie de Rossini.*
3. *Vie de Mozart*, chapitre VII, p. 311, en note.
4. Parmi les écrivains français, s'il aime par-dessus tout La Fontaine — entre tous ceux du XVIIIe siècle, il préfère encore, à cette époque de sa vie, Rousseau, « le plus grand d'eux tous en littérature, le premier des Français pour la belle prose ». (Lettre XXII sur Haydn, p. 240.) Plus tard, il réagira un peu contre cette admiration. Mais que de fois il nous le rappelle ! Ses idées en musique semblent constamment le reflet des idées de Jean-Jacques. Et nous venons de voir que lorsqu'il veut exprimer une violente émotion musicale, la première image qui s'offre à lui est celle d'un épisode de *La Nouvelle Héloïse.* (*Lettre sur Métastase*, p. 349.)

... Adorava
Cimarosa, Mozart è Shakspeare...

S'il méconnut d'abord Beethoven, plus tard il sut rendre hommage à sa « fougue à la Michel-Ange [1] ». Malgré sa méfiance à l'égard des nouveaux compositeurs italiens, il se fit l'introducteur de Rossini en France ; il fut l'un des premiers à pressentir l'éveil du sentiment tragique et de l'héroïsme belliqueux dans la musique italienne, vingt ans avant les premiers opéras de Verdi [2]. Malgré ses préjugés contre l'art français, il fut l'un des premiers à pressentir le réveil de l'imagination musicale, en France, dix ans avant les premières symphonies romantiques de Berlioz [3]. Toujours, il fut, comme il dit, avec *les âmes vivantes*, contre *les âmes mortes* [4].

1. *Vie de Rossini.*
2. « Nous avons fait des progrès dans le malheur, depuis 1793. Je trouve à présent que le désespoir et le malheur sont exprimés à l'eau de rose, chez Cimarosa... La musique italienne n'a commencé à être belliqueuse que dans *Tancrède*, postérieur de dix ans aux prodiges d'Arcole et de Rivoli, — de toutes les passions généreuses la tyrannie ne permettant en Italie que l'amour. » *(Vie de Rossini.)*
3. « La musique va se relever en France... Il n'y a pas vingt oisifs au milieu de toute la société de Paris ; grâce aux partis qui se fortifient depuis quatre ans, nous sommes peut-être à la veille de devenir passionnés... Si le ciel nous donne un peu de guerre civile, nous redeviendrons les Français énergiques du siècle de Henri IV et de D'Aubigné ; nous prendrons les mœurs passionnées des romans de Walter Scott. Au milieu du fléau de la guerre, la légèreté française se renfermera dans de justes bornes, l'imagination renaîtra, et bientôt sera suivie par la musique. Toutes les fois que l'on trouve solitude et imagination dans un coin du monde, on ne tarde guère à y voir paraître le goût pour la musique. » (*Vie de Rossini*, à la date du 30 septembre 1823.)
4. *Racine et Shakspeare*, p. 245.

Mais ce cœur voluptueux, qui savoure la douceur des souvenirs et des regrets, vit naturellement davantage dans les œuvres qui sont associées à ses rêves de jeunesse et d'amour. Stendhal reste fidèle à Pergolèse, à Cimarosa, aux chantres de l'âge d'or. Même dans son Rossinisme, il prétend ne point dépasser la borne de 1815-1816, *Le Barbier* et *Tancrède.* Son charme et son originalité sont dans cette nostalgie poétique du passé, unie à une curiosité intrépide et perspicace de la vie nouvelle. Il ne s'embarrasse point de les mettre toujours d'accord. Sa sensibilité et son intelligence semblent appartenir à deux natures différentes ; et pourtant on ne remarque jamais d'antagonisme entre elles : pourquoi sacrifierait-il l'une des deux à l'autre ? Il les aime toutes les deux, il aime tout...

« ... Il n'est rien
Qui ne lui soit souverain bien ;... »

et cette diversité d'âme, qui ferait souffrir certains autres, lui est un amusement, un jeu harmonieux. Il ne cherche pas à la voiler ; il ne s'asservit pas plus à ses théories qu'à celles des autres ; il a le courage de se contredire, de dire toujours ce qu'il sent, même lorsque son sentiment a changé. Il ne prétend pas être impartial ; (il se vante du contraire !)[1] Il ne prétend pas avoir raison. Il ne s'est jamais donné pour un homme qui a la vérité, mais pour

1. Il se déclare « partial, c'est-à-dire passionné ». Tout ce qu'il peut faire, « c'est d'être tolérant et de ne vouloir faire pendre personne. » *(Vie de Rossini.)*

un homme qui est vrai. Qu'importent ses erreurs et ses contradictions ? Sa belle franchise est rafraîchissante et saine. Il a dit, avec son humour habituel :

« Des gens qui aimeraient passionnément une mauvaise musique seraient plus près du bon goût que des hommes sages qui aiment avec bon sens, raison et modération, la musique la plus parfaite qui fut jamais [1]. »

Nous savons ce qu'il faut penser de ces paradoxes. Nous ne donnerons pas dans le ridicule de « ces gens raisonnables », dont il parle à propos de Métastase, qui discutent gravement la déraison voulue. A qui Stendhal fera-t-il croire qu'il ne connaisse pas mieux que personne le prix de la raison libre et d'un jugement éclairé ? Et lui-même se fût bien gardé d'aimer jamais une mauvaise musique. *Pauca sed bona*...

« Pour mon malheur, a-t-il dit, j'exècre la musique médiocre ; à mes yeux elle est un pamphlet satirique contre la bonne [2]... »

Ce qu'il faut retenir de sa boutade, c'est que des deux éléments essentiels à la possession complète de l'œuvre d'art : l'amour et la connaissance, l'amour est, pour lui, le plus indispensable, car il est la clef de la connaissance même. Et il est aussi, par malheur, le plus rare, dans le monde de ceux qui s'occupent de l'art. Cet amour, nous en trouvons chez Stendhal une fontaine toujours vive...

Visse, scrisse, amò...

1. *Vie de Rossini.*
2. *Vie de Henri Brûlard*, I, 265.

Et pour ne point trahir la fraîche sincérité de ses émotions, il emploie, par haine du mensonge littéraire, le style le plus uni, un style qui, tel celui de son cher Métastase, « comme un vernis transparent », recouvre les couleurs de l'âme, protège leur éclat fragile, « mais sans les altérer ». Il a fallu du temps pour entendre cette voix ironique et nette, au milieu du vacarme de l'orchestre romantique. Mais quand on l'a entendue, on ne peut plus l'oublier.

Romain Rolland.

Novembre 1913.

AVANT-PROPOS

BIBLIOGRAPHIQUE ET CRITIQUE

On lit dans le *Journal* de Stendhal, 30 juin 1814 : « Je travaille depuis le 10 mai à *Métastase* et à *Mozart*... Ce travail me donne beaucoup de plaisir. » *Haydn* devait déjà être terminé, Stendhal ayant vraisemblablement connu les *Haydine* de Carpani au cours du séjour qu'il fit à Milan de septembre à novembre 1813.

Ecrit pendant une période où Henry Beyle pouvait avec raison broyer du noir, son premier livre imprimé ne se ressent pas de cette circonstance ; à peine y trouve-t-on un ou deux passages de mélancolie déjà résignée, notamment la fin de la première lettre sur Métastase. Le malheur a cela de bon qu'il mène souvent au bonheur les âmes fortement trempées.

Le traité passé avec Didot pour l'impression du livre n'a pas été retrouvé. Nous savons seulement que Stendhal s'engageait à payer tous les frais d'impression, de corrections, de brochage, etc. ; moyennant quoi, Didot, ou les libraires chargés de la vente, lui remboursaient cinq francs par exemplaire vendu, défalcation faite des treizièmes ; c'est du moins ce qui semble résulter d'une lettre du 19 avril 1820 au baron de Mareste, où Stendhal, construisant, à son ordinaire, quelques châteaux en... Amérique, calcule que la vente de 600 exemplaires de la *Vie de Haydn* lui rapporterait de quoi aller passer trois mois à Philadelphie.

Quant au manuscrit, il a également disparu : il n'en reste, à la bibliothèque de Grenoble, que quelques pages en copie, avec corrections autographes de Stendhal ; elles forment actuellement les f°s 68 à 75 du tome XI des papiers de Beyle (R. 5896) : c'est la deuxième lettre sur Mozart (pages 315-323 de la présente édition). Elles contiennent quelques variantes que M. Debraye a bien voulu relever pour nous et que nous indiquerons à leur place. A la fin de la lettre, on lit cette note, de la main de Stendhal : « *For the stile : una et eadem die facta, prima julii* 1814 », indication qui concorde bien avec le renseignement donné par le *Journal*.

Dans la première semaine d'août 1814, Stendhal repartit pour Milan, et négligea totalement la correction des épreuves, dont se chargea son ami

Louis Crozet, un des rares familiers qui fussent au courant de la *manie stampante* du nouvel auteur. Quelques années plus tard, Stendhal lui-même qualifiait plaisamment la *Vie de Haydn* de « livre assez robinet d'eau tiède » (lettre du 24 octobre 1818, *Correspondance*, édition Paupe, tome II, page 111). Mais on sait assez ce qu'il faut penser des déclarations de modestie des auteurs.

*
* *

La *Bibliographie des œuvres de Stendhal* de M. Henri Cordier donne la description détaillée des diverses éditions de la *Vie de Haydn* ; nous n'y reviendrons donc pas ici, nous contentant d'ajouter quelques renseignements concernant le texte et les destinées de l'ouvrage.

Tirées chez Didot à 1.000 exemplaires, aux frais de Stendhal, les *Lettres sur Haydn*, par L. A. C. Bombet, quoique datées de 1814, ne furent vraisemblablement mises en vente qu'au commencement de 1815 ; elles sont annoncées dans le nº 4 du 28 janvier 1815 de la *Bibliographie de la France* (nº 323 : *Lettres écrites de Vienne, etc.*, in-8º de 29 feuilles 1/4. Prix : 7 francs).

Les frais d'impression qui s'élevèrent à 1790 francs (cf. *Comment a vécu Stendhal*, page 190) furent entièrement soldés dès le mois de mai 1815, ainsi qu'en témoigne le reçu inédit ci-dessous, que nous

devons à l'obligeance de M. Debraye (Bibliothèque de Grenoble, R. 5896) :

LIBRAIRIE
de
P. DIDOT aîné,
ci-devant au Louvre,
actuellement
RUE DU PONT-DE LODI
n° 6
près la rue de Thionville

DOIT Monsieur

	fr.	c.
300 affiches placard des *Lettres sur Haydn*	15	
Timbre	16	50
Affichage.	6	
	37	50

J'ai reçu de M. Crozet la somme de quatre cent cinq francs cinquante centimes, tant pour solde de l'affiche ci-dessus que pour celui de l'impression des *Lettres sur Haydn* et la brochure de deux cents exemplaires mentionnée en mon mémoire. Paris, ce 2 mai 1815.

RIGAULT,
p^r DIDOT l'aîné.

Ce qui caractérise cette première édition, à part la beauté du papier et des caractères, c'est l'incorrection absolue du texte : il est criblé de fautes de toute espèce. Tout indique que les épreuves ont été relues à la hâte, par quelqu'un qui ignorait l'italien, l'anglais, la musique. L'auteur était à Milan ; ses pensées étaient à mille lieues de la *Vie de Haydn*. Louis Crozet, s'il a été réellement chargé par Sten-

dhal de corriger son livre, a cette fois trahi, sans le vouloir, son ami. Les six *cartons* ou feuillets de rechange, intercalés entre les pages 466 et 467 [1], l'*errata* de six corrections qui figure au bas de la page 468 et dernière, étaient des plus insuffisants.

On remarquera que la première édition ne comporte pas de titres courants changeant de façon continue à chaque page ; c'est encore un signe certain de précipitation, car Stendhal tenait beaucoup à ces titres courants. Seule, une table développée figure à la fin du volume : les diverses rubriques de cette table ne sont que les titres

1. Contrairement à M. Maignien, nous pensons, en effet, que ces cartons n'ont pas été tirés en 1817, mais bien en 1814 ; ils étaient déjà joints aux exemplaires de 1814, mis en vente *brochés* ; dans les exemplaires *reliés* qui sont actuellement dans les bibliothèques publiques ou privées, les relieurs ont naturellement substitué les cartons aux feuillets primitifs, qui ont ainsi disparu : ces cartons sont facilement reconnaissables au signe * dont ils sont marqués. M. Edouard Champion tient de M. Maignien un des deux exemplaires de la *Vie de Haydn* mise en vente en 1817, trouvés par M. Maignien chez un bouquiniste de Grenoble ; ces exemplaires sont *brochés et non coupés* ; ils contiennent par conséquent les six cartons et les six feuillets primitifs. Nous avons pu constater, sur le rarissime exemplaire de M. Champion, que les feuillets primitifs ne contenaient que des fautes de typographie proprement dites. Il serait trop long de les donner ici. A signaler cependant, à la page primitive 217, une phrase restée inachevée : « Il me semble voir Delille voulant nous peindre. », qui a été supprimée dans le carton correspondant ; à signaler également le carton 131-132 qui a été fait uniquement pour corriger le vers du *Marchand de Venise*, défiguré dans le feuillet primitif. Au demeurant, les cartons contiennent eux-mêmes de nouvelles fautes.

courants qui auraient dû figurer au haut des pages.

L'insuccès du livre fut complet ; les protestations de Carpani, les entrefilets du *Constitutionnel* ne parvinrent pas à galvaniser les acheteurs ; aussi bien les événements politiques ne se prêtaient guère au débit d'une brochure sur la musique. On trouvera, dans la *Correspondance* et dans plusieurs articles publiés récemment par M. Paupe [1], des détails amusants sur les déboires de l'auteur [2].

1. M. Ad. Paupe, qui voulut bien nous servir de parrain lors de notre admission au Stendhal Club, a mis à notre disposition, pour notre travail, les trésors de son admirable bibliothèque. Qu'il reçoive ici la nouvelle assurance de nos vifs remerciements et de notre affectueux dévouement.

2. Voici une lettre inédite, très probablement adressée à Louis Crozet par le libraire Renouard, que nous communique M. Debraye (Bibliothèque de Grenoble, R. 5896) :

Monsieur,

Mr Didot m'a communiqué le livre dont fait mention la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 18 courant. Très volontiers je me chargerai du débit de cet ouvrage. Votre prix étant de 7 fr. pour le public, ce qui est un peu cher, et de 6 pour [le] libraire, je vous tiendrai compte à cinq francs de tous ceux que j'aurai vendus. Ce prix est pour les exemplaires fournis brochés, avec les treizièmes gratis, ainsi qu'il est d'usage constant en librairie.

Mr Didot m'a fait ce matin une première fourniture de cinquante-deux exemplaires brochés. Je ferai tout ce qui dépendra de moi pour accélérer le débit de cet ouvrage, ainsi que de l'autre sur la Peinture, que vous annoncez devoir mettre sous presse dans quelques mois.

J'ai l'honneur de vous saluer très sincèrement.

Ant.-Aug. Renouard.

Paris, le 21e février 1815.

Voir aussi la lettre de Bombet au prince Odescalchi, publiée par M. Paul Arbelet (*Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Ecole Française de Rome, tome XXIX, pages 233-238).

Le livre eut pourtant un honneur bien inattendu : celui d'une traduction anglaise, en 1817, chez John Murray à Londres, avec quelques notes curieuses ; nous en reproduirons quelques-unes. Bien que de nombreux passages aient été ou abrégés ou même supprimés, elle est relativement fidèle ; mais on y remarque de nombreux contre-sens. Le traducteur prenait Bombet au sérieux et ignorait totalement les lettres de Carpani. La *Quarterly Review* (nº d'octobre 1817, pages 73-99) rendit compte du livre dans un article qui n'en est qu'une sèche analyse [1]. La traduction anglaise [2] ne fut sans doute pas étrangère au voyage que fit Stendhal en Angleterre en 1817 [3] ; faite en dehors de lui, elle ne lui rapporta rien ; mais elle le mit en relations avec des libraires et des publicistes anglais. Elle lui donna, en tout cas, l'idée d'essayer un nouveau lancement de son ouvrage.

1. Citons encore, pour mémoire, un article sur l'histoire de la Musique, paru dans le nº 66 de l'*Edinburgh-Review*, (mai 1820, pp. 351 à 382). Les trois dernières pages de l'article sont consacrées à une notice sommaire sur Haydn et Mozart, tirée de l'ouvrage de Bombet : l'auteur, dit l'article, est « un Français qui a vécu dans l'intimité de Haydn quelques années avant sa mort ». On ignorait donc, en 1820, à Londres, la polémique Carpani et la vraie personnalité de Bombet.

2. Elle est de Rob. Brewin (d'après Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon*, etc., au mot Mozart, tome IX).

3. Au mois d'août. Il existe un manuscrit (non autographe) contenant le commencement du journal du voyage à Londres.

*
* *

Ce lancement eut lieu fin 1817. La librairie Didot brocha et mit en vente 300 exemplaires de la *Vie de Haydn* avec un nouveau titre, *sans nom d'auteur*, une nouvelle préface, et un nouvel *errata* de 37 corrections, dont quelques-unes très intéressantes. (Lettres des 29 octobre et 3 novembre 1817, *Correspondance*, tome II, pages 35 et 38.) L'errata fut sans doute confectionné par Mareste. Il est encore des plus incomplets, et contient lui-même une ou deux fautes nouvelles. Il est suivi d'une note de Stendhal ainsi conçue :

« L'auteur, se promenant par hasard dans Albe-« marle-Street, a vu chez Murray la traduction de « son livre. Il doit des remerciements au traducteur, « dont il ignore jusqu'au nom. Le style anglais « paraît simple et clair ; malheureusement, il y a « une trentaine de contre-sens, et ils se rencontrent « dans les points les plus délicats de l'analyse.

« C'est avec le plus vif plaisir que l'auteur a lu « les excellentes notes signées de la lettre G [1]. Il « eût cédé à la tentation de les traduire, s'il n'eût « craint de donner un aspect trop savant à son « ouvrage. Il est parfaitement d'accord avec M. G. « sur *Beethoven*. En 1808, il n'avait pas entendu un

1. Gardiner (William), auteur des *Sacred Melodies*.

« assez grand nombre d'ouvrages de ce compositeur.
« En revanche, l'on n'estime pas assez en Angle-
« terre le charmant Rossini. On n'y sent pas que
« le beau idéal varie avec le climat. »

En somme, le fait marquant de ce qu'on a appelé parfois, en termes impropres, l'*édition de* 1817, c'est, en dehors de l'errata, l'absence de nom d'auteur. Faut-il voir, dans cette suppression de nom, une demi-satisfaction donnée à Carpani ?

Au reste, le livre ne se vendit pas plus qu'en 1815. Un compte de Didot, publié dans *Comment a vécu Stendhal,* nous apprend qu'à la date du 1er août 1824, sur les 1.000 exemplaires tirés en 1814, il en restait en magasin 584 ; Stendhal en avait distribué 189 ; les libraires dépositaires en conservaient 100 : on en avait donc vendu 127 en dix ans !

*
* *

Nous passons rapidement sur le troisième lancement de 1831 (ce sont toujours les exemplaires de 1814, avec le titre de 1817, mais cette fois avec le nom de Stendhal), et nous arrivons à la deuxième édition de 1854 ; le volume de la *Vie de Haydn* fait partie de l'édition des œuvres complètes entreprise par Michel Lévy, sous la direction de Romain Colomb, avec la collaboration de Mérimée. La *Bibliographie de la France* du samedi 1er juillet 1854 l'annonce ainsi : « N° 3790. *Vies de Haydn, de*

Mozart et de Métastase, par de Stendhal (Henry Beyle). *Nouvelle édition,* entièrement revue ; in-18 anglais de 9 feuilles 3/9 (tiré à 1.600 exemplaires). Imprimerie de Raçon, à Paris. A Paris, chez Michel Lévy frères. Prix : 3 francs. » De nombreux tirages ont été effectués depuis cette époque à la même librairie ; c'est l'édition courante aujourd'hui, les exemplaires de 1814, 1817 et 1831 devenant rares et chers.

Bien que le titre annonce une « édition nouvelle, *entièrement revue* », l'éditeur de 1854 s'est contenté de réimprimer le texte incorrect de 1814 en l'agrémentant de fautes nouvelles ; il paraît avoir ignoré l'errata de 1817, dont il ne s'est pas servi. Le texte fourmille d'erreurs ; la plupart des citations, des noms d'opéras sont défigurés ; la ponctuation est souvent défectueuse. L'édition de 1854 ne fait honneur ni à l'éditeur ni au libraire ; nous aurons malheureusement à faire cette remarque à propos de bien d'autres ouvrages de Stendhal publiés dans la même collection.

*
* *

En résumé, les deux seules éditions de la *Vie de Haydn,* celle de 1814 et celle de 1854, sont des plus incorrectes. Nous avons dû, pour établir le texte de la présente édition, procéder à un travail de révision minutieux ; nous avons utilisé, pour la première

fois, l'errata de 1817, en le complétant ; nous relevons, au fur et à mesure, dans nos notes, les diverses *variantes* de 1814 et de 1854, ainsi que les corrections de 1817. Nous n'avons fait qu'une *conjecture*, mais qui nous a paru nécessaire ; c'est à la page 60 : *deux ans* au lieu de *deux jours*. Nous avons revu avec soin les citations italiennes ou anglaises, les noms italiens d'opéras, de chanteurs, de compositeurs, de peintres. La ponctuation a été vérifiée ; quant à l'orthographe, nous avons, comme l'éditeur de 1854, adopté l'orthographe moderne (*habitants* au lieu de *habitans ; rythme* au lieu de *rhythme ; très simple* au lieu de *très-simple*, etc.) ; enfin nous prévenons une fois pour toutes que nous avons, dans tout le cours du volume, considéré comme *aspirée* la première lettre du mot *Haydn* (*ce Haydn* au lieu de *cet Haydn*, *de Haydn* au lieu de *d'Haydn*), alors que l'édition de 1854 imprime tantôt *de Haydn*, tantôt *d'Haydn*. Bref, nous n'avons rien négligé pour donner aux Stendhaliens, pour la première fois, un texte aussi correct que possible du premier ouvrage imprimé de Henry Beyle.

Les notes de Stendhal, marquées par des chiffres, ont été imprimées au bas des pages, selon l'usage ; nos notes, marquées par le signe *, ont été rejetées à la fin du volume.

Stendhal a donné lui-même en note les dates, parfois inexactes, de quelques opéras, de quelques musiciens. Il nous a paru inutile de surcharger le

présent volume en donnant les mêmes renseignements pour la foule d'opéras, de compositeurs, de chanteurs, de peintres cités dans la *Vie de Haydn.* Qu'apprendrait de plus au lecteur cette érudition trop facile ? Ceux que ces questions intéressent pourront consulter les dictionnaires spéciaux. Nous avons préféré indiquer en note les observations, les rapprochements les plus curieux auxquels peuvent donner lieu les idées de Stendhal sur les beaux-arts, la littérature ou les mœurs, idées qu'il a développées plus tard dans ses autres ouvrages, mais qui sont déjà presque toutes en germe dans la *Vie de Haydn.*

*
* *

Le premier ouvrage de Stendhal se compose de vingt-deux lettres sur Haydn, deux lettres sur Mozart (avec une vie de Mozart, en sept chapitres, annexée à la première lettre), deux lettres sur Métastase, et une lettre sur l'état actuel de la musique en France et en Italie.

On sait que Stendhal a puisé les éléments biographiques et historiques des *Lettres sur Haydn* dans un ouvrage italien de Carpani, intitulé : *Le Haydine, ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn* (1 vol. in-8° de VIII-298 pages, avec figures et portrait de Haydn, Milan, chez Bucinelli, 1812 ; — 2e édition : 1 vol. in-8° de XII-307 pages,

avec portrait au trait de Haydn, Padoue, imprimerie de la Minerve, 1823 ; — traduction française de D. Mondo, 1 vol. in-8° de 362 pages, Paris, chez Schwartz et Gagnot, 1837, sous le titre de : *Haydn, sa vie, ses ouvrages, ses voyages et ses aventures.)*

Joseph Carpani (1752-1825) était l'auteur du livret de la *Camilla*, opéra de Paër, dont parle souvent Stendhal, et de la traduction italienne du poème de la *Création* de Haydn. Il avait été, à Vienne, en relations directes avec l'illustre maestro, et ses *Haydine*, parues trois ans après la mort de Haydn, pleines d'anecdotes, de conversations et d'érudition, constituaient un ouvrage des plus intéressants pour l'époque, malgré l'emphase et le pédantisme de bien des pages. Il est inutile, pour essayer de justifier Stendhal de l'accusation de plagiat, de déprécier injustement Carpani[1]. Stendhal, que son séjour à Milan en 1813 avait mis à même de connaître les *Haydine*, utilisa largement les matériaux des dix-sept lettres de Carpani, notamment les anecdotes, qu'il mit en valeur et dont il tira des conclusions, et les parties historiques qu'il condensa

1. Encore moins est-il nécessaire d'insinuer, comme l'a fait un article du *Temps*, du 13 octobre 1909, sans preuves à l'appui, que Carpani faisait partie de la police. La correspondance inédite de Carpani et d'Acerbi, qui existe à la Bibliothèque de Mantoue et que M. Ferrarini a bien voulu dépouiller pour nous, ne fournit aucune indication dans ce sens ; bien au contraire, elle nous le représente uniquement comme un brave homme de librettiste et de musicographe, qui n'avait qu'un défaut : il souffrait de l'estomac.

en raccourcis élégants. Les *Lettres sur Haydn* sont sûrement moins précises, en maint endroit, que les *Haydine*, mais elles conviennent mieux aux gens du monde, et du monde français, auxquels elles étaient destinées.

Le tort de Stendhal (mais il avait pour lui l'illustre exemple de Chateaubriand) fut de ne pas citer expressément, au moins une fois, l'ouvrage italien où il avait puisé des renseignements aussi abondants, et même le germe de certaines de ses idées artistiques et esthétiques. Son silence, plein de désinvolture, est d'autant plus piquant que la 1re édition des *Haydine* contient, en tête, une note indiquant que « l'ouvrage est placé sous la protection des lois ». Vaine précaution à une époque où la propriété littéraire n'était pas encore protégée. L'affaire Carpani-Bombet se dénouerait *aujourd'hui* devant un tribunal[1] ; en 1815, les protestations de Carpani se perdirent dans le ridicule. Au reste, le livre de Bombet étant surtout un dithyrambe en l'honneur de l'Italie et de la musique italienne, les compatriotes de Carpani qui auraient eu la curiosité de se reporter à Bombet n'auraient pu qu'être extrême-

1. Et il n'est pas sûr que Bombet serait condamné à autre chose qu'à insérer dans sa brochure une note indiquant que certaines parties de la *Vie de Haydn* sont imitées ou traduites de Carpani. L'avocat de Bombet ne manquerait pas de faire ressortir que son client n'est pas un professionnel, mais un amateur *imprimant à ses frais.*

ment flattés : leur sympathie était acquise d'avance au futur *Milanese*.

Au total, une bonne moitié des *Lettres sur Haydn* est tirée des *Haydine*. Nous avons noté scrupuleusement les emprunts faits à Carpani. Les lecteurs pourront ainsi se rendre compte, pour la première fois, de ce qui appartient à chacun des deux auteurs, et apprécier le jugement sommaire de Fétis qui, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, traite Stendhal d'*impudent plagiaire* ; il est vrai que, dans sa première édition, il l'appelait également : Louis-Alexandre-César Beyle, prénoms auxquels M. P. Colomb de Batines, dans son *Catalogue des Dauphinois dignes de mémoire* [1], ajoutait celui, plus glorieux encore, d'Arthur.

Nous avons réuni, en appendice, le dossier complet de la polémique Carpani-Bombet, qui dura de 1815 à 1824 ; nous donnons une traduction intégrale et inédite des fameuses lettres du *Giornale dell' italiana letteratura* de Padoue, lettres qu'on ne connaît guère en France que par l'analyse sommaire qu'en a faite M. Chuquet dans son livre sur Stendhal, pages 240-242 ; nous y joignons la série des lettres et entrefilets parus dans le *Constitutionnel*, dont quelques-uns n'avaient pas encore été réimprimés, — un curieux document tiré d'une liasse de lettres inédites de Carpani conservées à la Bibliothèque

1. Une brochure in-8° de 92 pages, Grenoble, Prudhomme, 1840. Page 26, au mot : *Beyle*.

municipale de Mantoue, et que, grâce à l'intermédiaire de M. Carlo Frati, archiviste de la bibliothèque Saint-Marc, à Venise, M. le D[r] Cesare Ferrarini a bien voulu copier à notre intention, — enfin la *Déclaration* de Carpani de 1824, dernier épisode de la polémique.

Ce que l'on ne manquera pas de remarquer, après avoir lu cette déclaration, c'est que Carpani, de 1816 à 1824, ne releva pas le défi des trente pages que lui portait H. C. G. Bombet dans la lettre de Rouen. Quoi qu'il en ait dit, c'était à lui de le faire, et il est regrettable qu'il ne l'ait pas fait, car le public aurait su, dès cette époque, à quoi s'en tenir exactement sur le plagiat de Bombet.

Comme les lettres de 1815, la déclaration de 1824 fit long feu. A moins d'un an de là, quelque temps après la publication de la deuxième partie de *Racine et Shakspeare*, un mardi matin du printemps de 1825 [1], M[me] Ancelot reçut de Henry Beyle un exemplaire de 1814 des *Lettres sur Haydn* signées César Bombet. C'est sous ce nom que Beyle se présenta, le soir, plus joufflu qu'à l'ordinaire, dans le salon de M[me] Ancelot : il se donna pour un marchand de bonnets de coton, et divertit l'assemblée, pendant une grande demi-heure, par un feu roulant de plaisanteries, décochant, à propos de bonnets, des

1. Il est vrai que Carpani était mort.

épigrammes mordantes sur les livres, les tableaux, les opéras à la mode, toutes frappées au coin de son inimitable esprit. M. Ancelot fut obligé de se sauver dans une pièce à côté pour rire à son aise de l'effarement de ceux de ses invités — et c'étaient les plus nombreux — qui ne connaissaient pas encore cette originale figure[1].

*
* *

Des deux lettres qui composent la *Vie de Mozart*, la deuxième appartient tout entière à Stendhal. La première, qui a six lignes, est suivie de la *Vie* proprement dite en sept chapitres, traduite, annonce Stendhal lui-même, de l'allemand par M. Schlichtegroll (il aurait été plus exact d'imprimer : de l'allemand Schlichtegroll).

Même corrigée ainsi, la déclaration de Stendhal est encore fantaisiste. L'allemand Schlichtegroll avait bien publié à Gotha, en 1793, dans sa *Nécrologie* (2e année, tome II, pp. 82-112) un article sur Mozart[2]. Mais, quoi qu'en ait dit M. Anders, de la Bibliothèque Impériale, dans la note publiée par Sainte-Beuve (*Causeries du Lundi*, tome IX), ce n'est nullement cet article qu'a traduit Stendhal ;

1. *Le Salon du baron Gérard*, par Mme Ancelot (*Musée des Familles*, avril 1857).
2. Publié peu après en tirage à part (*Mozart's Leben*, Grætz, 1794).

il ne l'a même vraisemblablement jamais eu entre les mains.

Stendhal s'est purement et simplement approprié une *Notice biographique sur Jean-Chrysostome-Wolfang-Théophile Mozart* de C. Winckler (1 brochure de 48 pages in-8°, à Paris, chez Fuchs, rue des Mathurins, 1801) [1]. Winckler prévient le lecteur, à la première page, que « dans la rédaction de cette notice, il s'est servi surtout de celle que M. Schlichtegroll a insérée dans son excellent *Nécrologe.* » Stendhal a reproduit, à quelques mots près, le texte de Winckler, non divisé en chapitres, mais qui commence exactement à la première ligne du chapitre Ier de la *Vie de Mozart* de Stendhal, et qui finit, non moins exactement, à la dernière ligne du chapitre VII. Stendhal a ajouté seulement au chapitre Ier toute l'histoire du *Miserere*, par-ci par-là quelques phrases, au chapitre IV l'anecdote du vieil accordeur de clavecin, au chapitre VI le dernier paragraphe. L'anecdote de l'accordeur est tirée d'une petite brochure, contenant 32 *Anecdotes sur W. C. Mozart*, traduites de Rochlitz par Ch. Fr. Cramer, et publiée en 1801 (in-8° de 68 pages, chez

1. Cette notice avait paru d'abord dans le *Magasin Encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, (VIIe année, tome III, 1801, pages 29-72) de A. L. Millin, « membre de tant d'académies », comme Stendhal disait en 1817. Le nom de Millin, dans le *Magasin Encyclopédique*, est suivi de douze lignes de titres.

Cramer, rue des Bons Enfants, n° 12). Un certain nombre d'anecdotes de Winckler se retrouvent dans cette dernière brochure, mais racontées en d'autres termes.

On voit combien il est inexact de répéter après M. Anders, — comme l'ont fait, depuis 1854, tous les critiques qui se sont occupés de cette question, notamment MM. Chuquet, Stryienski, Lumbroso, Brenet, Roustan [1], etc., — que les quatre premiers chapitres de la *Vie de Mozart* contiennent des détails pris dans Schlichtegroll, et que les trois derniers sont tirés de la brochure de Cramer. La vérité est que toute la *Vie de Mozart* est la reproduction d'une notice de Winckler, à l'exception d'une anecdote prise dans Cramer.

*
* *

Quant à la dernière partie, *Lettres sur Métastase* et *Considérations sur l'état présent de la musique*

1. Et même l'érudit critique allemand M. Richard Kühnau, qui, dans une thèse remarquable de doctorat (*Quellen-Untersuchungen zu Stendhal-Beyle's Jugendwerken* ; une brochure in-8° de 91 pages, Marburg, 1908), a dépouillé, avec une patience digne d'éloges, les lettres de Carpani et la notice de Schlichtegroll, et a dressé une liste *complète* des emprunts et des imitations de Bombet ; c'est la première fois que le travail était fait. Chose singulière, M. Kühnau, qui était renseigné à fond sur la question, n'en estime pas moins que Bombet a fait œuvre originale en se servant des matériaux, et même de quelques idées, de Carpani.

en France et en Italie, elle appartient à Stendhal; il y examine en détail la structure d'un *livret* d'opéra italien, avec, à l'appui, un long extrait de l'*Olympiade*, case, en passant, la délicieuse *Canzonetta a Nice*, qui charmait déjà J.-J. Rousseau, annonce aux Français l'apparition de l'astre nouveau qui devait briller d'un si vif éclat dans le monde musical, l'immortel Rossini, et termine le tout par une dédicace [1] émue à Madame Doligny, où il y a un peu de mélancolie et un peu de bravade : ce sont les paroles d'adieu d'un homme qui, se croyant sûr d'un héritage prochain, a résolu de rompre à tout jamais avec des occupations qui, au fond, lui pesaient, et de ne plus vivre désormais qu'en *dilettante*, épris de musique, de peinture, de littérature et d'amour. Nous ne croyons pas trop nous écarter de la vérité stendhalienne, en affirmant que Stendhal eût donné, pour ce charmant petit morceau, tout le reste du livre.

*
* *

Nous joignons au présent volume cinq planches hors texte :

1° Un fac-simile du titre de l'édition originale de 1814 signée Bombet ;

1. Datée d'ailleurs de Londres, où Stendhal n'était pas encore allé en 1814.

2° Un fac-simile du nouveau titre imprimé en 1817 sans nom d'auteur ;

3° Un fac-simile du titre de la traduction anglaise de 1817 ;

4° Le portrait de Mozart, tiré du tome II de l'édition originale de la *Vie de Rossini* (Paris, 1824) ;

5° Le *canon* que Haydn composa pour l'université d'Oxford, et que nous empruntons à la traduction anglaise de 1817.

Daniel MULLER.

VIES

DE HAYDN

DE

MOZART ET DE MÉTASTASE

PRÉFACE

DE L'ÉDITION DE 1814

J'étais à Vienne en 1808. J'écrivis à un ami quelques lettres sur le célèbre compositeur Haydn, dont un hasard heureux m'avait procuré la connaissance quelques années auparavant. De retour à Paris, je trouve que mes lettres ont eu un petit succès ; qu'on a pris la peine d'en faire des copies. Je suis tenté de devenir aussi un auteur, et de me voir imprimer tout vif. J'ajoute donc quelques éclaircissements, j'efface quelques répétitions, et je me présente aux amis de la musique, sous la forme d'un petit in-8°.

NOTE AJOUTÉE EN 1817.

Lorsque l'auteur se détermina, en 1814, à relire sa correspondance, et à en faire une brochure, il

cherchait quelques distractions à des chagrins très graves, et ne prit pas la précaution d'écrire à Paris pour avoir du succès. Ainsi aucun journal n'annonça ce petit ouvrage ; mais en Angleterre il a eu les honneurs d'une traduction[1], et les revues les plus estimées ont bien voulu discuter les idées de l'auteur. Voici sa réponse.

J'ai cherché à analyser le sentiment que nous avons en France pour la musique. Une première difficulté, c'est que les sensations que nous devons à cet art enchanteur sont extrêmement difficiles à rappeler par des paroles. Je me suis aperçu que, pour donner quelque agrément à l'analyse philosophique que j'avais entreprise, il fallait écrire les vies de Haydn, de Mozart et de Métastase. Haydn m'offrait tous les genres de musique instrumentale ; Mozart, sans cesse comparé à son illustre rival Cimarosa, donnait les deux genres de musique dramatique ; celle où la voix est tout, et celle où la voix ne fait presque que nommer les sentiments que les instruments réveillent avec une si étonnante puissance. La vie de Métastase amenait naturellement l'examen de ce que doivent être les poëmes destinés à conduire l'imagination, cette folle de la maison, dans les contrées romantiques que la musique rend visibles aux âmes qu'elle entraîne.

Il me semble que la première loi que le dix-neu-

1. Chez Murray, 1817 ; 496 pages, avec des notes savantes.

vième siècle impose à ceux qui se mêlent d'écrire, c'est la clarté. Une autre considération m'en faisait un devoir.

Nous parlons beaucoup musique en France, et rien dans notre éducation ne nous prépare à en juger. Car c'est une chose reconnue que, plus un homme est *fort* sur un instrument, moins il sent les effets du charme qu'il fait naître. Son âme est ailleurs, et il n'admire que le difficile. J'ai pensé que les jeunes femmes qui entrent dans le monde trouveraient avec plaisir, en un seul volume, tout ce qu'il faut savoir sur cet objet.

Dans l'analyse de sentiments aussi délicats, l'essentiel est de ne rien outrer. Ceci me convenait parfaitement ; le talent de l'éloquence, que je n'avais point, eût été déplacé dans un tel ouvrage.

Ile de Wight, le 16 septembre 1817.

VIES

DE HAYDN,

DE

MOZART ET DE MÉTASTASE.

The present work is presumed to contain more musical information, in a popular form, than is to be met with in any other book of a size equally moderate.
PRÉFACE de la Traduction anglaise.

PARIS,
DE L'IMPRIMERIE DE P. DIDOT, L'AÎNE,
IMPRIMEUR DU ROI.

1817.

FAC-SIMILE DU TITRE DE 1817.

LETTRES

SUR

LE CÉLÈBRE COMPOSITEUR

HAYDN

LETTRE PREMIÈRE

A M. LOUIS DE LECH**.

Vienne, le 5 avril 1808.

Mon ami *,

Ce Haydn que vous aimez tant, cet homme rare dont le nom jette un si grand éclat dans le temple de l'harmonie, vit encore, mais l'artiste n'est plus.

A l'extrémité d'un des faubourgs de Vienne, du côté du parc impérial de Schœnbrunn, on trouve, près de la barrière de Maria-Hilff, une petite rue non pavée, et où l'on passe si peu qu'elle est couverte d'herbe. Vers le milieu de cette rue, s'élève une humble petite maison, toujours environnée par le silence : c'est là, et non pas dans le palais Esterhazy, comme vous le croyez, et en effet comme il le pourrait s'il le voulait, qu'habite le père de la musique

instrumentale, un des hommes de génie de ce dix-huitième siècle, qui fut l'âge d'or de la musique.

Cimarosa, Haydn et Mozart viennent seulement de quitter la scène du monde. On joue encore leurs ouvrages immortels ; mais bientôt on les écartera : d'autres musiciens seront à la mode, et nous tomberons tout à fait dans les ténèbres de la médiocrité. Ces idées remplissent toujours mon âme quand j'approche de la demeure tranquille où Haydn repose. On frappe, une bonne petite vieille, son ancienne gouvernante, vous ouvre d'un air riant ; vous montez un petit escalier de bois, et vous trouvez, au milieu de la seconde chambre d'un appartement très simple, un vieillard tranquille, assis devant un bureau, absorbé dans la triste pensée que la vie lui échappe, et tellement nul dans tout le reste, qu'il a besoin de visites pour se rappeler ce qu'il a été autrefois. Lorsqu'il voit entrer quelqu'un, un doux sourire paraît sur ses lèvres, une larme mouille ses yeux, son visage se ranime, sa voix s'éclaircit, il reconnaît son hôte, et lui parle de ses premières années, dont il se souvient bien mieux que des dernières : vous croyez que l'artiste existe encore ; mais bientôt il retombe à vos yeux dans son état habituel de léthargie et de tristesse.

Ce Haydn tout de feu, plein de fécondité, si original, qui, assis à son piano, créait des merveilles musicales, et, en peu de moments, enflammait tous les cœurs, transportait toutes les âmes au milieu de

sensations délicieuses : ce Haydn a disparu du monde. Le papillon dont Platon nous parle a déployé vers le ciel ses ailes brillantes, et n'a laissé ici-bas que la larve grossière sous laquelle * il paraissait à nos yeux.

Je vais de temps en temps visiter ces restes chéris d'un grand homme, remuer ces cendres encore chaudes du feu d'Apollon ; et si je parviens à y découvrir quelque étincelle qui ne soit pas tout à fait éteinte, je sors l'âme pleine d'émotion et de tristesse. Voilà donc ce qui reste d'un des plus grands génies qui aient existé !

Muojono le città, muojono i regni...
E l'uom d' esser mortale par che si sdegni *.

Tasso, c. xv, ott. 20.

Voilà, mon cher Louis, tout ce que je puis vous dire avec vérité de l'homme célèbre dont vous me demandez des nouvelles avec tant d'instances. Mais à vous qui aimez la musique de Haydn, et qui désirez la connaître, je puis donner bien d'autres détails que ceux qui sont relatifs à sa personne. Mon séjour ici et la société que j'y vois me mettent à même de vous parler au long de ce Haydn dont la musique s'exécute aujourd'hui du Mexique à Calcutta, de Naples à Londres, et du faubourg de Péra jusque dans les salons de Paris *.

Vienne est une ville charmante. Figurez-vous une réunion de palais et de maisons très propres, habités

par les plus riches propriétaires d'une des grandes monarchies de l'Europe, par les seuls *grands seigneurs* auxquels on puisse encore appliquer ce nom avec quelque justesse. Cette ville de Vienne, proprement dite, a soixante-douze mille habitants, et des fortifications qui ne sont plus que des promenades agréables : mais heureusement, pour laisser leur effet aux canons, qui n'y sont point, on a réservé tout autour de la ville un espace de six cents toises de large, dans lequel il a été défendu de bâtir. Cet espace, comme vous le pensez bien, est couvert de gazon et d'allées d'arbres qui se croisent en tout sens. Au delà de cette couronne de verdure sont les trente-deux faubourgs de Vienne, où vivent cent soixante-dix mille habitants de toutes les classes. Le superbe Danube touche, d'un côté, à la ville du centre, la sépare du faubourg de Léopoldstadt, et, dans une de ses îles, se trouve ce fameux *Prater*, la première promenade du monde, et qui est aux Tuileries, à l'Hyde-Park de Londres, au Prado de Madrid, ce que la vue de la baie de Naples, prise de la maison de l'ermite du mont Vésuve, est à toutes les vues qu'on nous vante ailleurs. L'île du Prater, fertile comme toutes les îles des grands fleuves, est couverte d'arbres superbes, et qui semblent plus grands là qu'ailleurs. Cette île, qui présente de toutes parts la nature dans toute sa majesté, réunit les allées de marronniers alignées par la magnificence, aux aspects sauvages des forêts les plus solitaires.

Cent chemins tortueux la traversent ; et quand on arrive aux bords de ce superbe Danube, qu'on trouve tout à coup sous ses pas, la vue est encore charmée par le Léopoldsberg, le Kalemberg, et d'autres coteaux pittoresques qu'on aperçoit au delà. Ce jardin de Vienne, qui n'est gâté par l'aspect des travaux d'aucune industrie cherchant péniblement à gagner de l'argent, et où quelques prairies seulement interrompent de temps en temps la forêt, a deux lieues de long sur une et demie de large. Je ne sais si c'est une idée singulière, mais pour moi ce superbe Prater a toujours été une image sensible du génie de Haydn.

Dans cette Vienne du centre, séjour d'hiver des Esterhazy, des Palfy, des Trautmannsdorf, et de tant de grands seigneurs environnés d'une pompe presque royale, l'esprit n'a point le développement brillant que l'on trouvait dans les salons de Paris avant notre maussade révolution. La raison n'y a point élevé ses autels comme à Londres ; une certaine réserve, qui fait partie de la politique savante de la maison d'Autriche, a porté les peuples vers des plaisirs plus physiques, et moins embarrassants pour ceux qui gouvernent.

Cette maison a eu des rapports fréquents avec l'Italie, dont elle possède une partie ; plusieurs de ses princes y sont nés. Toute la noblesse de Lombardie se rend à Vienne pour solliciter de l'emploi, et la douce musique est devenue la passion domi-

nante des Viennois. Métastase a vécu cinquante ans parmi eux[1] ; c'est pour eux qu'il composa ces opéras charmants que nos petits littérateurs à la Laharpe prennent pour des tragédies imparfaites. Les femmes ici ont de l'attrait ; un teint superbe sert de parure à des formes élégantes : l'air plein de naturel et quelquefois un peu languissant et un peu ennuyeux des Allemandes du nord, est mélangé ici d'un peu de coquetterie et d'un peu d'adresse : effet de la présence d'une cour nombreuse. En un mot, à Vienne, comme dans l'ancienne Venise, la politique et les raisonnements à perte de vue sur les améliorations possibles étant défendus aux esprits, la douce volupté s'est emparée de tous les cœurs. Je ne sais si *cet intérêt des mœurs*, dont on nous ennuie si souvent, y trouve son compte ; mais ce dont vous et moi sommes sûrs, c'est que rien ne pouvait être plus favorable à la musique. Cette enchanteresse l'a emporté ici même sur la hauteur allemande ; les plus grands seigneurs de la monarchie se sont faits directeurs des trois théâtres où l'on chante ; ce sont eux encore qui sont à la tête de la Société de musique, et tel d'entre eux dépense fort bien huit ou dix mille francs par an pour les intérêts de cet art. On est peut-être plus sensible en Italie ; mais il faut convenir que les beaux-arts sont loin

1. Né en 1698, appelé à Vienne en 1730, il y vécut jusqu'en 1782.

d'y recevoir de tels encouragements. Aussi Haydn est né à quelques lieues de Vienne, Mozart un peu plus loin, vers les montagnes du Tyrol, et c'est à Prague que Cimarosa a composé son *Matrimonio segreto.*

LETTRE II

Vienne, le 15 avril 1808.

Grâces au ciel, mon cher Louis, je vis beaucoup dans ces sociétés de musique qui sont si fréquentes ici. C'est la réunion des choses aimables dont je vous parle dans ma dernière lettre, qui a enfin fixé à Vienne mon sort errant, et conduit au port

Me peregrino errante, e fra gli scogli
E fra l' onde agitato e quasi assorto *.

Tasso, c. I, ott. 4.

J'ai de bonnes autorités pour tout ce que je puis vous dire sur Haydn : je tiens son histoire d'abord de lui-même, et ensuite des personnes qui ont le plus vécu avec lui aux diverses époques de sa vie. Je vous citerai M. le baron Van Swieten, le

maestro Frieberth, le maestro Pichl, le violoncelle Bertoja, le conseiller Griesinger, le maestro Weigl, M. Martinez, mademoiselle de Kurzbeck, élève d'un rare talent et amie de Haydn, et enfin le copiste fidèle de sa musique *. Vous me pardonnerez les détails, il s'agit d'un de ces génies qui, par le développement de leurs facultés, n'ont fait autre chose au monde qu'augmenter ses plaisirs, et fournir de nouvelles distractions à ses misères ; génies vraiment sublimes, et auxquels le vulgaire stupide préfère les hommes qui se font un nom en faisant entre-battre quelques milliers de ces tristes badauds.

Le Parnasse musical comptait déjà un grand nombre de compositeurs célèbres, quand, dans un village de l'Autriche, vint au monde le créateur de la symphonie. Les études et le génie des prédécesseurs de Haydn avaient été dirigés vers la partie vocale, qui, dans le fait, forme la base des plaisirs que peut nous donner la musique ; ils n'employaient les instruments que comme un accessoire agréable : tels sont les paysages dans les tableaux d'histoire, ou les ornements en architecture.

La musique était une monarchie : le chant régnait en maître ; les accompagnements n'étaient que des sujets. Ce genre, où l'on ne fait pas entrer la voix humaine, cette république de sons divers et cependant réunis, dans laquelle tout à tour chaque instrument peut attirer l'attention, avait à peine commencé à se montrer vers la fin du dix-septième siècle.

Ce fut, je crois, Lulli qui inventa ces symphonies que nous appelons *ouvertures* ; mais même dans les symphonies, dès que le morceau *fugué* [1] cessait, on sentait la monarchie.

La partie du violon contenait tout le chant, et les autres instruments servaient d'accompagnement, comme dans la musique vocale ils en servent encore au *soprano*, au *ténor*, au *contralto*, auxquels seuls on confie la pensée musicale ou la mélodie.

Les symphonies n'étaient donc qu'un air joué

1. La *fugue* est une espèce de musique où l'on traite, suivant certaines règles, un chant appelé *sujet*, en le faisant passer successivement et alternativement d'une partie à l'autre. Tout le monde connaît le canon de

Frère Jacques, dormez-vous ?
Sonnez les matines.

C'est une espèce de *fugue*. Les *fugues*, en général, rendent la musique plus bruyante qu'agréable ; c'est pourquoi elles conviennent mieux dans les chœurs que partout ailleurs ; or, comme leur principal mérite est de fixer toujours l'oreille sur le chant principal, ou sujet, qu'on fait pour cela passer incessamment de partie en partie, le compositeur doit mettre tous ses soins à rendre toujours ce chant bien distinct, et à empêcher qu'il ne soit étouffé ou confondu parmi les autres parties.

Le plaisir que donne cette espèce de composition étant toujours médiocre, on peut dire qu'une belle *fugue* est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon harmoniste (Rousseau, I, 407) *.

Tout le monde a entendu Dusseck jouer sur le piano les variations de *Marlborough*, ou de l'air *Charmante Gabrielle.* Dans ce pauvre genre de musique, l'air primitif, que l'on gâte avec tant de prétention, est ce qu'on appelle le *thème*, le *sujet*, le *motif*. C'est le sens dans lequel ces mots sont employés ici.

par le violon, au lieu d'être chanté par un acteur. Les savants vous diront que les Grecs, et ensuite les Romains, n'eurent pas d'autre musique instrumentale : ce qu'il y a de sûr, c'est qu'on n'en connaissait pas d'autre en Europe, avant les symphonies de Lulli, que celle qui est nécessaire à la danse ; encore cette musique imparfaite, dans laquelle une seule partie chantait, n'était-elle exécutée en Italie que par un petit nombre d'instruments. Paul Véronèse nous a conservé la figure de ceux qui étaient en usage de son temps, dans cette fameuse *Cène de Saint-Georges*, qui est à la fois le plus grand tableau du Musée de Paris et un des plus agréables. Au devant du tableau, dans le vide du fer à cheval formé par la table où les convives de la noce de Cana sont assis, le Titien joue de la contre-basse, Paul Véronèse et le Tintoret du violoncelle, un homme qui a une croix sur la poitrine joue du violon, le Bassan joue de la flûte, et un esclave turc de la trompette *.

Quand le compositeur voulait une musique plus bruyante, il ajoutait à ces instruments les trompettes droites. L'orgue, en général, se faisait entendre seul. La plupart des instruments employés par les troubadours de Provence ne furent jamais connus hors de France, et ne survécurent pas au quinzième siècle. Enfin, Viadana [1] ayant inventé la

1. Né à Lodi, dans le Milanais ; il était maître de chapelle à Mantoue en 1644.

basse continue, et la musique faisant tous les jours des progrès en Italie, les violons, nommés alors *violes*, chassèrent peu à peu tous les autres instruments ; et vers le milieu du dix-septième siècle les orchestres prirent la composition que nous leur voyons aujourd'hui.

Sans doute à cette époque les âmes les plus faites pour la musique n'imaginaient même pas, dans leurs rêveries les plus douces, une réunion telle que l'admirable orchestre de l'*Odéon* *, formé d'un si grand nombre d'instruments, tous donnant des sons gradués d'une manière si flatteuse pour l'oreille, et joués avec un ensemble si parfait. La plus belle ouverture de Lulli, telle que l'entendait Louis XIV au milieu de sa cour, vous ferait fuir à l'autre bout de Paris. Ceci me rappelle quelques compositeurs allemands et français qui ont voulu, de nos jours, nous donner le même genre de plaisir à coups de timbales ; mais ce n'est plus la faute de l'orchestre. Chacun des musiciens qui composent celui de l'Opéra, pris à part, joue fort bien : ils ne sont que trop habiles ; c'est ce qui donne à ces cruels compositeurs le moyen de mettre nos oreilles au supplice.

Ils oublient, ces compositeurs, que dans les arts, rien ne vit que ce qui donne continuellement du plaisir. Ils ont pu séduire facilement la partie nombreuse du public qui ne trouve aucune jouissance directe à la musique, et qui n'y cherche, comme dans les autres beaux-arts, qu'une occasion de bien

parler et de s'extasier. Ces beaux diseurs insensibles ont égaré quelques véritables amateurs ; mais tout cet épisode de l'histoire de la musique retombera bientôt dans le profond oubli qu'il mérite, et les ouvrages de nos grands maîtres actuels tiendront, dans cinquante ans, fidèle compagnie à ceux de ce Rameau que nous admirions tant il y a cinquante ans : encore Rameau avait-il pillé en Italie un bon nombre d'airs charmants qui ne furent pas tout à fait étouffés par son art barbare.

Au reste, la secte de musiciens qui vous excède à Paris, et dont vous vous plaignez si fort dans votre lettre, existe depuis longues années * : elle est le produit naturel de beaucoup de patience réunie à un cœur froid et à la malheureuse idée de s'appliquer aux arts. La même espèce de gens nuit à la peinture : ce furent eux qui, après Vasari, inondèrent Florence de froids dessinateurs, et ils sont déjà le fléau de votre école de peinture. Dès le temps de Métastase, les musiciens allemands cherchaient à écraser les chanteurs avec leurs instruments ; et ceux-ci, désirant reconquérir l'empire, se mettaient à faire des *concertos de voix* *, comme disait ce grand poète. C'est ainsi que, par un renversement total du goût, les voix imitant les instruments qui cherchaient à les étouffer, on entendit l'Agujari, Marchesi [1],

1. Le divin Marchesi, né à Milan vers 1755. Jamais on ne chantera comme lui le rondeau *Mia speranza*, de Sarti.

la Marra, la Gabrielli [1], la Danzi, la Billington, et autres grands talents, faire de leurs voix un flageolet, défier tous les instruments, et les surpasser par la difficulté et la bizarrerie des passages. Les pauvres amateurs étaient obligés d'attendre, pour avoir du plaisir, que ces talents divins ne voulussent plus briller. Poursuivi par les instruments, leur chant, dans les airs de *bravura*, ne présenta plus qu'une seule des deux choses qui constituent les beaux-arts, dans lesquels, pour plaire, l'imitation de la nature passionnée doit se joindre, pour le spectateur, au sentiment de la difficulté vaincue. Quand cette dernière partie se montre seule, l'âme des auditeurs reste froide ; et quoique soutenus un instant par la vanité de paraître connaisseurs en musique, ils sont comme ces gens aimables dont parle Montesquieu, qui, en bâillant à se démettre la mâchoire, se tiraient par la manche pour se dire : « Mon Dieu ! comme nous nous amusons ! comme cela est beau [2] ! » C'est à force de beautés de ce genre que notre musique s'en va grand train.

En France, dans la musique comme dans les livres, on est tout fier quand on a étonné par une phrase bizarre : le bon public ne s'aperçoit pas que

1. La Gabrielli, née à Rome en 1730, élève de Porpora et de Métastase, si connue par ses caprices incroyables. Les vieillards citaient encore dans ma jeunesse la manière dont elle chanta à Lucques, en 1745, avec Guadagni, qui était alors son amant.

2. *Lettres persanes.*

l'auteur n'a rien dit, trouve quelque chose de singulier dans son fait, et applaudit ; mais au bout de deux ou trois singularités dûment applaudies, il bâille, et cette triste manière d'être termine tous nos concerts.

De là cette opinion si générale dans les pays à mauvaise musique, qu'il est impossible d'en entendre plus de deux heures de suite sans périr d'ennui. A Naples, à Rome, chez les véritables amateurs où la musique est bien choisie, elle charme sans peine toute une soirée. Je n'ai qu'à rappeler les aimables concerts de madame la duchesse L..., et je suis sûr de gagner ma cause auprès de tous ceux qui ont eu le bonheur d'y être admis.

Pour revenir à l'histoire un peu sèche de la musique instrumentale, je vous rappellerai que l'invention de Lulli, quoique très propre à l'objet qu'il se proposait, et qui était d'ouvrir avec pompe une représentation théâtrale, trouva si peu d'imitateurs, que pendant longtemps on joua en Italie ses symphonies devant les opéras des plus grands maîtres, ceux-ci ne voulant pas se donner la peine de faire des ouvertures ; et ces maîtres étaient Vinci, Leo, le divin Pergolèse. Le vieux Scarlatti fut le premier qui fit paraître des ouvertures de sa façon : elles eurent un grand succès, et il fut imité par Corelli, Perez, Porpora, Carcano, le Buononcini, etc. Toutes ces symphonies, écrites comme celles de Lulli, étaient composées d'une partie chantante, d'une

basse, et rien de plus. Les premiers qui y introduisirent trois parties furent Sammartini, Palladini, le vieux Bach, Gasparini, Tartini et Jomelli.

Quelquefois seulement ils essayaient de ne pas donner le même mouvement * à toutes les parties. Telles furent les faibles lueurs qui annoncèrent au monde le soleil de la musique instrumentale. Corelli avait donné des *duos*, Gasmann des *quatuors* ; mais il suffit de parcourir ces compositions austères, savantes et d'un froid glacial, pour sentir que Haydn est le véritable inventeur de la *symphonie* : et non seulement il inventa ce genre, mais il le porta à un tel degré de perfection, que ses successeurs devront ou profiter de ses travaux, ou retomber dans la barbarie.

L'expérience prouve déjà la vérité de cette assertion hardie.

Pleyel a diminué le nombre des accords et économisé les transitions : ses ouvrages ont moins de dignité et d'énergie.

Quand Beethoven * et Mozart lui-même ont accumulé les notes et les idées, quand ils ont cherché la quantité et la bizarrerie des modulations, leurs symphonies savantes et pleines de recherche n'ont produit aucun effet, tandis que, lorsqu'ils ont suivi les traces de Haydn, ils ont touché tous les cœurs *.

LETTRE III

Vienne, le 24 mai 1808.

Natura il fece, e poi ruppe la stampa *.

ARIOSTO.

François-Joseph Haydn naquit le dernier jour de mars 1732, à Rohrau, bourg situé à quinze lieues de Vienne. Son père était charron, et sa mère, avant de se marier, avait été cuisinière au château du comte de Harrach, seigneur du village.

Le père de Haydn réunissait à son métier de charron la charge de sacristain de la paroisse. Il avait une belle voix de *ténor*, aimait son orgue et la musique quelle qu'elle fût. Dans un de ces voyages que les artisans d'Allemagne entreprennent souvent, étant à Francfort-sur-le-Mein, il avait appris à

jouer un peu de la harpe : les jours de fête, après l'office, il prenait sa harpe, et sa femme chantait. La naissance de Joseph ne changea point les habitudes de ce ménage paisible. Le petit concert de famille revenait tous les huit jours, et l'enfant, debout devant ses parents, avec deux petits morceaux de bois dans les mains, dont l'un lui servait de violon et l'autre d'archet, accompagnait constamment la voix de sa mère. J'ai vu Haydn, chargé d'ans et de gloire, se rappeler encore les airs simples qu'elle chantait, tant ces premières mélodies avaient fait d'impression sur cette âme toute musicale ! Un cousin du charron, nommé Frank, maître d'école à Haimbourg, vint à Rohrau un dimanche, et assista à ce *trio*. Il remarqua que l'enfant, à peine âgé de six ans, battait la mesure avec une exactitude et une sûreté étonnantes. Ce Frank savait fort bien la musique : il offrit à ses parents de prendre le petit Joseph chez lui, et de la lui enseigner. Ceux-ci reçurent la proposition avec joie, dans l'espérance de réussir plus facilement à faire entrer Joseph dans les ordres sacrés, s'il savait la musique.

Il partit donc pour Haimbourg. Il y avait à peine séjourné quelques semaines, qu'il découvrit chez son cousin deux *tympanons* *, sortes de tambours. A force d'essais et de patience, il réussit à former sur cet instrument, qui n'a que deux tons, une espèce de chant qui attirait l'attention de tous ceux qui venaient chez le maître d'école.

Il faut avouer, mon ami, qu'en France, dans une classe du peuple aussi pauvre que la famille de Haydn, il n'est guère question de musique.

La nature avait donné à Haydn une voix sonore et délicate. En Italie, à cette époque, un tel avantage eût pu devenir funeste au petit paysan : peut-être Marchesi eût eu un émule digne de lui, mais l'Europe attendrait encore son symphoniste. Frank, donnant à son jeune cousin, pour me servir des propres expressions de Haydn, plus de taloches que de bons morceaux, mit bientôt le jeune tympaniste * en état non seulement de jouer du violon et d'autres instruments, mais encore de comprendre le latin, et de chanter au lutrin de la paroisse, de manière à se faire une réputation dans tout le canton.

Le hasard conduisit chez Frank, Reüter, maître de chapelle de Saint-Etienne, cathédrale de Vienne. Il cherchait des voix pour recruter ses enfants de chœur. Le maître d'école lui proposa bien vite son petit parent : il vient ; Reüter lui donne un *canon* à chanter à première vue.

La précision, la pureté des sons, le *brio* [1] avec

1. Je demande pardon de me servir de ce mot italien, ou plutôt espagnol, que je ne sais comment traduire : chanter avec une *chaleur pleine de gaieté*, ne rendrait qu'imparfaitement ce qu'on entend en Italie par *cantar con brio*. Au delà des Alpes, *portar si con brio* est un éloge ; en France, ce serait un ridicule énorme. *Brio è quella vaghezza spiritosa che risulta dal galante portamento, o dall' allegra aria della persona.*

lequel l'enfant exécute, le frappent ; mais il est surtout charmé de la beauté de la voix. Il remarqua seulement qu'il ne *trillait* pas, et lui en demanda la cause en riant. Celui-ci répondit avec vivacité : « Comment voulez-vous que je sache triller, si mon cousin lui-même l'ignore ? — Viens ici, je vais te l'apprendre », lui dit Reüter. Il le prend entre ses jambes, lui montre comment il fallait rapprocher avec rapidité deux sons, retenir son souffle, et battre la luette. L'enfant trilla sur-le-champ et bien. Reüter, enchanté du succès de son écolier, prend une assiette de belles cerises que Frank avait fait apporter pour son illustre confrère, et les verse toutes dans la poche de l'enfant. On conçoit la joie de celui-ci. Haydn m'a souvent rappelé ce trait, et il ajoutait, en riant, que toutes les fois qu'il lui arrivait de triller, il croyait voir encore ces superbes cerises.

On sent bien que Reüter ne retourna pas seul à Vienne ; il emmena le nouveau *trilleur*. Haydn avait huit ans environ. Dans sa petite fortune, on ne trouve aucun avancement non mérité, aucun effet de la protection de quelque homme riche. C'est parce que le peuple en Allemagne aime la musique, que le père de Haydn l'apprend un peu à son fils, que son cousin Frank la lui enseigne un peu mieux, et qu'enfin il est choisi par le maître de chapelle de la première église de l'empire. C'est une suite toute simple de la manière d'être du pays, relativement à l'art que nous aimons.

Haydn m'a dit qu'à partir de cette époque, il ne se souvenait pas d'avoir passé un seul jour sans travailler seize heures, et quelquefois dix-huit. Il faut remarquer qu'il fut toujours son maître, et qu'à Saint-Etienne le travail obligé des enfants de chœur n'était que de deux heures. Nous cherchions ensemble la cause de cette étonnante application. Il me contait que, dès l'âge le plus tendre, la musique lui avait fait un plaisir étonnant. Entendre jouer d'un instrument quelconque, était plus agréable pour lui que courir avec ses petits camarades. Quand, badinant avec eux dans la place voisine de Saint-Etienne, il entendait l'orgue, il les quittait bien vite, et entrait dans l'église.

Arrivé à l'âge de composer, l'habitude du travail était prise : d'ailleurs, le compositeur de musique a des avantages sur les autres artistes ; ses productions sont finies quand elles sont imaginées.

Haydn, qui trouvait des idées si belles, et en si grand nombre, sentait sans cesse le plaisir de la création, qui est sans doute une des meilleures jouissances que l'homme puisse avoir. Le poète et le compositeur partagent cet avantage ; mais le musicien peut travailler plus vite. Une belle ode, une belle symphonie n'ont besoin que d'être imaginées pour répandre dans l'âme de leur auteur cette secrète admiration qui fait la vie des artistes.

Le guerrier, au contraire, l'architecte, le sculpteur, le peintre, n'ont pas assez de l'invention pour être

pleinement satisfaits d'eux-mêmes ; il faut encore d'autres fatigues. L'entreprise la mieux conçue peut manquer dans l'exécution ; le tableau le mieux inventé peut être mal peint : tout cela laisse dans l'âme de l'inventeur un nuage, une sorte d'incertitude du succès, qui rend le plaisir de la création moins pur. Haydn, au contraire, en imaginant une symphonie, était parfaitement heureux ; il ne lui restait plus que le plaisir physique de l'entendre exécuter, et le plaisir tout moral de la voir applaudie. Je l'ai vu souvent, quand il battait la mesure de sa propre musique, ne pouvoir s'empêcher de sourire à l'approche des morceaux qu'il trouvait bien. J'ai vu aussi, dans les grands concerts qui se donnent à Vienne à certaines époques, quelques-uns de ces amateurs des arts à qui il ne manque que d'y être sensibles, se placer adroitement de manière à apercevoir la figure de Haydn, et régler sur son sourire les applaudissements d'inspirés par lesquels ils témoignaient à leurs voisins toute l'étendue de leur ravissement. Démonstrations ridicules ! Ces gens sont si loin de sentir le beau dans les arts, qu'ils ne se doutent pas même que la sensibilité a sa pudeur. C'est une petite vérité de sentiment, que la secte de nos femmes sentimentales me saura quelque gré sans doute de lui avoir enseignée. J'y joindrai une anecdote qui peut servir à la fois de modèle dans l'art de s'extasier, et d'excuse si quel-

que âme froide cherche à employer l'ironie, et à faire de mauvaises plaisanteries.

On représentait, sur un des premiers théâtres de Rome, l'*Artaserce* de Métastase, musique de Bertoni ; l'inimitable Pacchiarotti [1], si je ne me trompe, chantait le rôle d'Arbace : à la troisième représentation, arrivé à la fameuse scène du jugement, où le compositeur avait placé quelques mesures instrumentales après les paroles

Eppur sono innocente,

la beauté de la situation, la musique, l'expression du chanteur, avaient tellement ravi les musiciens, que Pacchiarotti s'aperçoit qu'après qu'il a prononcé ces paroles, l'orchestre ne fait pas son trait. Impatienté, il baisse les yeux vers le chef d'orchestre. « Eh bien ! que faites-vous donc ? » Celui-ci, réveillé comme d'une extase, lui répond en sanglotant et tout naïvement : « Nous pleurons. » En effet, aucun des musiciens n'avait songé au passage, et tous avaient leurs yeux pleins de larmes fixés sur le chanteur.

Je vis à Brescia, en 1790, l'homme d'Italie qui était peut-être le plus sensible à la musique. Il passait sa vie à en entendre : quand elle lui plaisait, il ôtait ses souliers sans s'en apercevoir ; et si le

1. Pacchiarotti, né près de Rome en 1750, excellait dans le pathétique. Il vit encore, je crois, retiré à Padoue.

pathétique allait à son comble, il était dans l'usage de les lancer derrière lui sur les spectateurs.

Adieu. La longueur de mon épître me fait peur ; la matière s'étend sous ma plume : je croyais vous écrire trois ou quatre lettres tout au plus, et je deviens infini. Je profite de l'offre obligeante de M. de C..., qui vous fera parvenir mes lettres franches de port jusqu'à Paris, à commencer par celle-ci : j'en suis bien aise. Si l'on vous voyait recevoir par la poste ces paquets énormes arrivant de l'étranger, on pourrait nous croire occupés de bien plus grandes affaires ; et pour être heureux, quand on a un cœur, il faut cacher sa vie *.

Vale et me ama.

LETTRE IV

Bade, le 20 juin 1808.

Ma foi, mon aimable Louis, il me semble que je n'aime plus la musique. Je sors d'un concert que l'on a donné pour l'inauguration de la jolie salle de Bade. Vous savez que j'ai fait mes preuves en fait de patience : je me suis fait à l'ennui d'assister régulièrement aux séances d'une assemblée délibérante * ; j'ai supporté, au milieu des sociétés les plus aimables, l'amitié dont m'honorait, pour mes péchés, un homme puissant et sans esprit *, un peu de votre connaissance ; mais j'avoue que depuis que j'entends de la musique, je n'ai pu encore me faire à l'ennui des concertos : c'est pour moi le dernier des supplices, comme il me semble que la première des niaiseries est de venir montrer au public

les exercices auxquels on doit se livrer pour lui plaire, dont on doit lui offrir les résultats, mais qu'il est cruel de lui faire essuyer en nature. Cela me semble aussi spirituel que si votre fils, au lieu de vous écrire du collège une lettre disant quelque chose, vous envoyait une collection de grands O ou des F qu'on fait faire aux enfants pour leur montrer à écrire.

Les joueurs d'instruments sont des gens qui apprennent à bien prononcer les mots d'une langue, à en bien faire sentir les longues et les brèves, mais qui, chemin faisant, oublient le sens de ces mots : sans cela un joueur de flûte, au lieu d'enfiler des difficultés insignifiantes, et de faire des points d'orgue d'un quart d'heure, prendrait un air vif et chantant, tel que

Quattro baj e sei morelli,

de Cimarosa, le gâterait, et le varierait avec autant de difficultés qu'il voudrait : et au moins il ne nous ennuierait qu'à moitié. Si jamais il revenait au bon sens, il nous ferait pleurer en jouant, sans y rien changer, quelque bel air triste et tendre, ou nous électriserait avec la belle *Valse de la reine de Prusse.*

Quant à moi, je suis réellement assommé de trois concertos entendus dans la même soirée. J'ai besoin d'une forte distraction, et je m'impose la loi de ne pas me coucher avant de vous avoir achevé l'histoire de la jeunesse de Haydn.

Moins précoce que Mozart, qui, à treize ans,

composa un opéra applaudi, Haydn, à cet âge, fit une messe dont le bon Reüter se moqua avec raison. Cet arrêt étonna le jeune homme ; mais déjà plein de raison, il comprit sa justice : il sentit qu'il fallait apprendre le contre-point et les règles de la mélodie ; mais de qui les apprendre ? Reüter n'enseignait pas le contre-point [1] aux enfants de chœur, et n'en a jamais donné que deux leçons à Haydn. Mozart trouva un excellent maître dans son père, violon estimé. Il en était autrement du pauvre Joseph, enfant de chœur abandonné dans Vienne, qui ne pouvait avoir de leçons qu'en les payant, et qui n'avait pas un sou *. Son père, malgré ses deux métiers, était si pauvre que, Joseph ayant été volé de ses habits, et ayant mandé ce malheur à sa famille, son père, faisant un effort, lui envoya six florins pour remonter sa garde-robe.

Aucun des maîtres de Vienne ne voulut donner de leçons *gratis* à un petit enfant de chœur sans protection : c'est peut-être à ce malheur que Haydn doit son originalité. Tous les poètes ont imité Homère, qui n'imita personne : en cela seulement il n'a pas été suivi, et c'est peut-être à cela surtout qu'il doit d'être le grand poète que tout le monde admire. Pour moi, je voudrais, mon cher ami, que tous les cours de littérature fussent au fond de l'Océan : ils apprennent aux gens médiocres à faire des ouvrages

1. C'est l'art de la composition.

sans fautes, et leur naturel les leur fait produire sans beautés. Il nous faut ensuite essuyer tous ces malheureux essais : notre amour pour les arts en est diminué ; tandis que le manque de leçons n'arrêtera certainement pas un homme fait pour aller au grand: voyez Shakspeare, voyez Cervantès ; c'est aussi l'histoire de notre Haydn. Un maître lui eût fait éviter quelques-unes des fautes dans lesquelles il tomba dans la suite en écrivant pour l'église et pour le théâtre ; mais certainement il eût été moins original. L'homme de génie est celui-là seulement qui trouve une si douce jouissance à exercer son art, qu'il travaille malgré tous les obstacles. Mettez des digues à ces torrents, celui qui doit devenir un fleuve fameux saura bien les renverser.

Comme Jean-Jacques, il acheta chez un bouquiniste des livres de théorie, entre autres le Traité de Fux, et se mit à l'étudier avec une opiniâtreté que l'effroyable obscurité de ces règles ne put rebuter. Travaillant seul et sans maître, il fit une infinité de petites découvertes dont il se servit par la suite. Pauvre, grelottant de froid dans son grenier, sans feu, étudiant fort avant dans la nuit, accablé de sommeil, à côté d'un clavecin détraqué, tombant en ruines de toutes parts, il se trouvait heureux. Les jours et les années volaient pour lui, et il dit souvent n'avoir pas rencontré en sa vie de pareille félicité. La passion de Haydn était plutôt l'amour de la musique que l'amour de la gloire ; et encore, dans ce

désir de gloire, n'y avait-il pas l'ombre d'ambition. Il songeait plus à se faire plaisir, en faisant de la musique, qu'à se donner un moyen d'acquérir un rang parmi les hommes.

Haydn n'apprit pas le récitatif de Porpora, comme on vous l'a dit ; ses récitatifs, tellement inférieurs à ceux de l'inventeur de ce genre, le prouveraient de reste * : il apprit de Porpora la vraie manière de chanter à l'italienne, et l'art d'accompagner au piano, qui n'est pas si facile qu'on le pense. Voici comment il vint à bout d'attraper ces leçons.

Un noble vénitien, nommé Corner, était alors à Vienne, ambassadeur de sa république. Il avait une maîtresse folle de musique, qui avait hébergé le vieux Porpora [1] dans l'hôtel de l'ambassade. Haydn, uniquement en sa qualité de mélomane, trouva moyen de s'insinuer dans cette maison. Il y plut ; et Son Excellence le mena, avec sa maîtresse et Porpora, aux bains de Manensdorf, qui alors étaient à la mode.

Notre jeune homme, qui n'avait d'amour que pour le vieux Napolitain, se mit à employer toutes sortes de ruses pour entrer dans ses bonnes grâces, et obtenir ses faveurs harmoniques. Tous les jours

1. Né à Naples en 1685. Voici les époques de quelques grands artistes dont je parlerai souvent :

Pergolèse,	né en	1704,	mort en	1733.
Cimarosa,	—	1754,	—	1801.
Mozart,	—	1756,	—	1792.

il se levait de bonne heure, battait l'habit, nettoyait les souliers, arrangeait de son mieux la perruque antique du vieillard, grondeur au delà de tout ce qu'on peut l'être. Il n'en obtint d'abord que quelques épithètes de *sot* *, quand il entrait le matin dans sa chambre. Mais l'ours, se voyant servi *gratis*, et distinguant cependant des dispositions rares dans son jockey volontaire, se laissait attendrir de temps en temps, et lui donnait quelques bons avis. Haydn en obtenait surtout quand il devait accompagner la belle Wilhelmine, chantant quelques-uns des airs de Porpora, tous remplis de *basses* difficiles à deviner. Joseph apprit dans cette maison à chanter dans le grand goût italien. L'ambassadeur, étonné des progrès de ce pauvre jeune homme, lui fit, à son retour en ville, une pension de six sequins par mois (soixante-douze francs), et l'admit à la table de ses secrétaires.

Cette générosité mit Haydn au-dessus de ses affaires. Il put acheter un habit noir. Ainsi vêtu, il sortait avec le jour, et allait faire la partie de premier violon à l'église des Pères-de-la-Miséricorde ; de là il se rendait à la chapelle du comte Haugwitz, où il touchait l'orgue * ; plus tard, il chantait la partie de ténor à Saint-Étienne. Enfin, après avoir couru toute la journée, il passait une partie des nuits au clavecin. Se formant ainsi d'après les préceptes de tous les musiciens qu'il pouvait accrocher, saisissant toutes les occasions d'entendre

la musique réputée bonne, et n'ayant aucun maître fixe, il commençait à concevoir le beau musical à sa manière, et se préparait, sans s'en douter, à se faire un jour un style tout à lui *.

LETTRE V

Bade, le 28 août 1808.

Mon ami,

Les ravages du temps vinrent déranger la petite fortune de Haydn. Sa voix changea, et il sortit à dix-neuf ans de la classe des *soprani* de Saint-Étienne, ou pour mieux dire, et ne pas tomber sitôt dans le style du panégyrique, il en fut chassé. Un peu impertinent, comme tous les jeunes gens vifs, un jour il s'avisa de couper la queue de la robe d'un de ses camarades, crime qui fut jugé impardonnable. Il avait chanté onze ans à Saint-Étienne : le jour qu'il en fut chassé, il ne se trouva, pour toute fortune, que son talent naissant, pauvre ressource quand elle est inconnue. Il avait cependant un

admirateur. Forcé de chercher un logement, le hasard lui fit rencontrer un perruquier nommé Keller, qui avait souvent admiré, à la cathédrale, la beauté de sa voix et qui, en conséquence, lui offrit un asile. Keller le reçut comme un fils, partageant avec lui son petit ordinaire, et chargeant sa femme du soin de le vêtir.

Haydn, délivré de tous soins temporels, établi dans la maison obscure du perruquier, put se livrer, sans distraction, à ses études, et faire des progrès rapides. Ce séjour eut cependant une influence fatale sur sa vie : les Allemands ont la manie du mariage. Chez un peuple doux, aimant et timide, les jouissances domestiques sont de première nécessité. Keller avait deux filles ; sa femme et lui songèrent bientôt à en faire épouser une au jeune musicien ; ils lui en parlèrent : lui, tout absorbé dans ses méditations, et ne pensant point à l'amour, ne se montra pas éloigné de ce mariage. Il tint parole dans la suite avec cette loyauté qui était la base de son caractère, et cette union ne fut rien moins qu'heureuse.

Ses premières productions furent quelques petites sonates de piano, qu'il vendait à vil prix à ses écolières, car il en avait trouvé quelques-unes : il faisait aussi des *menuets*, des *allemandes* et des *valses* pour le *Ridotto* *. Il écrivit, pour se divertir, une sérénade à trois instruments, qu'il allait, dans les belles nuits d'été, exécuter en divers endroits de

Vienne, accompagné de deux de ses amis. Le théâtre de Carinthie [1] * avait alors pour directeur Bernardone Curtz, célèbre arlequin, en possession de charmer le public par ses calembours. Bernardone attirait la foule à son théâtre par son originalité et par de bons opéras bouffons. Il avait de plus une jolie femme ; ce fut une raison pour nos aventuriers nocturnes d'aller exécuter leur sérénade sous les fenêtres de l'arlequin. Curtz fut si frappé de l'originalité de cette musique, qu'il descendit dans la rue pour demander qui l'avait composée. « C'est moi, répond hardiment Haydn. — Comment, toi ? à ton âge ? — Il faut bien commencer une fois. — Pardieu ! c'est plaisant ; monte. » Haydn suit l'arlequin, est présenté à la jolie femme, et redescend avec le poème d'un opéra intitulé *le Diable Boiteux.* La musique, composée en quelques jours, eut le plus heureux succès, et fut payée vingt-quatre sequins. Mais un seigneur, qui apparemment n'était pas beau, s'aperçut qu'on le mystifiait sous le nom de *Diable Boiteux,* et fit défendre la pièce.

Haydn raconte souvent qu'il eut plus de peine pour trouver le moyen de peindre le mouvement des vagues dans une tempête de cet opéra, que, dans la suite, pour faire des fugues à double sujet. Curtz, qui avait de l'esprit et du goût, était difficile à contenter ; mais il y avait bien une autre difficulté.

1. Le plus fréquenté des trois théâtres de Vienne.

Ni l'un ni l'autre des deux auteurs n'avait jamais vu ni mer ni tempête. Comment peindre ce qu'on ne connaît pas ? Si l'on trouvait cet art heureux, beaucoup de nos grands politiques parleraient mieux de la vertu *. Curtz, tout agité, se démenait dans la chambre autour du compositeur assis au piano. « Figure-toi, lui disait-il, une montagne qui s'élève, et puis une vallée qui s'enfonce, puis encore une montagne, et encore une vallée ; les montagnes et les vallées se courent rapidement après, et, à chaque instant, les alpes et les abîmes se succèdent. »

Cette belle description n'y faisait rien. L'arlequin avait beau ajouter les éclairs et le tonnerre. « Allons, peins-moi toutes ces horreurs, mais bien distinctement ces montagnes et ces vallées », répétait-il sans cesse.

Haydn promenait rapidement ses doigts sur le clavier, parcourait les semi-tons, prodiguait les *septièmes*, sautait des sons les plus bas aux plus aigus. Curtz n'était pas content. A la fin, le jeune homme, impatienté, étend les mains aux deux bouts du clavecin, et, les rapprochant rapidement, s'écrie : « Que le diable emporte la tempête ! — La voilà ! la voilà ! » s'écrie l'arlequin en lui sautant au cou et l'étouffant. Haydn ajoutait qu'ayant passé, bien des années après, le détroit de Calais, et y ayant eu mauvais temps, il avait ri toute la traversée, en songeant à la tempête du *Diable Boiteux*.

« Mais comment, lui disais-je, avec des sons pein-

dre une tempête ? et *bien distinctement encore* ! » Comme ce grand homme est l'indulgence même, j'ajoutais qu'en imitant les intonations particulières de l'homme effrayé ou au désespoir, on peut, si l'on a du talent, donner au spectateur les sentiments que lui inspirerait la vue d'une tempête ; mais, disais-je, la musique ne peut pas plus peindre distinctement une tempête que dire : M. Haydn demeure près de la barrière de Schœnbrunn. — « Vous pourriez bien avoir raison, me répondait-il ; songez néanmoins que les paroles, et les décorations surtout, guident l'imagination du spectateur *. »

Haydn avait dix-neuf ans quand il fit cette tempête. Vous savez que le prodige de la musique, Mozart, écrivit son premier opéra à Milan à l'âge de treize ans, en concurrence avec Hasse, qui, après avoir entendu les répétitions, disait à tout le monde : « Cet enfant nous fera tous oublier. » Haydn n'eut pas le même succès ; son talent n'était pas pour le théâtre ; et quoiqu'il ait donné des opéras qu'aucun maître ne désavouerait, cependant il est resté bien au-dessous de la *Clémence de Titus* et de *Don Juan*.

Un an après le *Diable Boiteux*, Haydn entra dans sa véritable carrière ; il se présenta dans la lice avec six *trios*. La singularité du style et l'attrait de cette manière nouvelle leur donnèrent sur-le-champ la plus grande vogue ; mais les graves musiciens allemands attaquèrent vivement les innovations dangereuses dont ils étaient remplis. Cette nation,

qui a toujours eu un faible pour la science, composait encore la musique de chambre dans toute la rigueur du contre-point *fugué* [1].

L'Académie musicale établie à Vienne par le grand contre-pointiste qui siégeait sur le trône, je veux dire par l'empereur Charles VI, se maintenait dans toute sa vigueur. Ce grave monarque, qui, dit-on, n'avait jamais ri, était un des amateurs les plus forts de son temps ; et les compositeurs en *us* qu'il avait auprès de lui étaient indignés de tout ce qui avait plutôt l'air de l'amabilité que du savoir. Les charmantes petites idées du jeune musicien, la chaleur de son style, les licences qu'il prenait quelquefois, excitèrent contre lui tous les *Pacômes* du monastère de l'harmonie. Ils lui reprochaient des erreurs de

1. Il faut savoir que rien n'est plus ridicule et plus pédantesque que les règles du plus séduisant des arts. La musique attend son Lavoisier. Je supplie qu'on me permette de ne pas expliquer les mots baroques dont je suis quelquefois obligé de me servir ; on a le *Dictionnaire de musique* de Rousseau. Après beaucoup de peine pour comprendre ce que c'est que le *contre-point*, par exemple, on trouve que si l'on traitait la musique avec un peu d'ordre, vingt lignes suffiraient pour donner une idée de ce mot. Tous les corps de la nature, depuis la pierre qui pave les rues de Paris, jusqu'à l'eau de Cologne, sont en plus grand nombre certainement que les diverses circonstances que l'on peut remarquer dans deux ou trois sons chantés l'un après l'autre, ou ensemble ; cependant le moindre élève de l'École polytechnique, après vingt leçons de Fourcroy, avait tous les corps de la nature classés dans sa tête : c'est que dans cette école, avant 1804, tout était éminemment raisonnable ; l'atmosphère de raison qu'on y respirait alors repoussait tout ce qui eût été obscur ou faux.

contre-point, des modulations hérétiques, des mouvements trop hardis. Heureusement tout ce bruit ne fait aucun mal au génie naissant : une seule chose pourrait lui nuire, le silence du mépris ; et le début de Haydn fut accompagné de circonstances absolument opposées.

Il faut que vous sachiez, mon ami, qu'avant Haydn on n'avait pas d'idée d'un orchestre composé de dix-huit sortes d'instruments. Il est l'inventeur du *prestissimo*, dont la seule idée faisait frémir les antiques croque-sol de Vienne. En musique, comme en toute autre chose, nous avons peu d'idées de ce qu'était le monde il y a cent ans : l'*allegro*, par exemple, n'était qu'un *andantino*.

Dans la musique instrumentale, Haydn a révolutionné les détails comme les masses : c'est lui qui a forcé les instruments à vent à exécuter le *pianissimo*.

C'est à vingt ans qu'il donna son premier quatuor en B *fa* à sextuple *, que tous les amateurs de musique apprirent sur-le-champ par cœur. Je n'ai pas su pourquoi Haydn quitta vers ce temps-là la maison de son ami Keller : ce qu'il y a de sûr, c'est que sa réputation, naissant sous les plus brillants auspices, n'avait point chassé la pauvreté. Il alla loger chez un M. Martinez, qui lui offrit la table et le logement, à condition qu'il donnerait des leçons de piano et de chant à ses deux filles. Ce fut alors qu'une même maison, située près de l'église de Saint-Michel,

posséda, dans deux chambres situées l'une au-dessus de l'autre, aux troisième et quatrième étages, le premier poète du siècle et le premier symphoniste du monde.

Métastase logeait aussi chez M. Martinez : mais, poète de l'empereur Charles VI, il vivait dans l'aisance, tandis que le pauvre Haydn passait les journées d'hiver au lit, faute de bois. La société du poète romain lui fut cependant d'un grand avantage. Une sensibilité douce et profonde avait donné à Métastase un goût sûr dans tous les arts : il aimait la musique avec passion, la savait très bien ; et cette âme, souverainement harmonique, goûta les talents du jeune Allemand. Métastase, en dînant tous les jours avec Haydn, lui donnait les règles générales des beaux-arts, et, chemin faisant, lui apprenait l'italien.

Cette lutte contre la misère, première compagne de presque tous les artistes qui se sont fait un nom, dura pour Haydn six longues années. Qu'un grand seigneur riche l'eût déterré alors, et l'eût fait voyager deux ans en Italie, avec une pension de cent louis, rien n'eût peut-être manqué à son talent : mais, moins heureux que Métastase, il n'eut pas son Gravina *. Enfin il trouva à se caser, et quitta, en 1758, la maison Martinez, pour entrer au service du comte de Mortzin.

Ce comte donnait des soirées de musique, et avait un orchestre à lui. Le hasard amena le vieux prince

Antoine Esterhazy, amateur passionné, à un de ces concerts, qui commençait justement par une symphonie de Haydn (c'était celle en D *la sol ré*, temps 3/4). Le prince fut tellement charmé de ce morceau, qu'il pria sur-le-champ le comte de Mortzin de lui céder Haydn, dont il voulait faire le directeur en second de son propre orchestre. Mortzin y consentit. Malheureusement l'auteur, qui était indisposé, ne se trouvait pas ce jour-là au concert ; et comme les volontés des princes, quand elles ne sont pas exécutées sur-le-champ, sont sujettes à bien des retards, plusieurs mois se passèrent sans que Haydn, qui désirait beaucoup passer au service du plus grand seigneur de l'Europe, entendît parler de rien.

Friedberg, compositeur attaché au prince Antoine, et qui goûtait les talents naissants de notre jeune homme, cherchait un moyen de le rappeler à Son Altesse. Il eut l'idée de lui faire composer une symphonie qu'on exécuterait à Eisenstadt, résidence du prince, le jour anniversaire de sa naissance. Haydn la fit, et elle est digne de lui. Le jour de la cérémonie arrivé, le prince, entouré de sa cour et assis sur son trône, assistait au concert accoutumé. On commence la symphonie de Haydn : à peine était-on au milieu du premier *allegro*, que le prince interrompt ses musiciens, et demande de qui est une si belle chose. « De Haydn », répond Friedberg ; et il fait avancer le pauvre jeune homme tout tremblant. Le prince, en le voyant : « Quoi ! dit-il, la musique est

de ce Maure (il faut avouer que le teint de Haydn méritait un peu cette injure)? Eh bien ! Maure, dorénavant tu seras à mon service. Comment t'appelles-tu ? — Joseph Haydn. — Mais je me rappelle ce nom ; tu es déjà à mon service : pourquoi ne t'ai-je pas encore vu ? » Haydn, troublé par la majesté qui environnait le prince, ne répond pas ; celui-ci ajoute : « Va, et habille-toi en maître de chapelle, je ne veux plus te voir ainsi, tu es trop petit, tu as une figure mesquine : prends un habit neuf, une perruque à boucles, le collet et les talons rouges ; mais je veux qu'ils soient hauts, afin que ta stature réponde à ton savoir ; tu entends, va, et tout te sera donné. »

Haydn baisa la main du prince, et alla se remettre dans un coin de l'orchestre, un peu dolent, ajoutait-il, d'être obligé de renoncer à ses cheveux et à son élégance de jeune homme. Le lendemain matin, il parut au lever de Son Altesse, emprisonné dans le costume grave qu'Elle lui avait indiqué. Il avait le titre de second maître de musique, mais ses nouveaux camarades l'appelèrent tout simplement le Maure.

Un an après, le prince Antoine étant mort, son titre passa au prince Nicolas, encore plus passionné, s'il est possible, pour l'art musical. Haydn fut obligé de composer un grand nombre de morceaux pour le *baryton* *, instrument très compliqué, hors d'usage aujourd'hui, et dont la voix, entre le ténor

et la basse, est fort agréable. C'était l'instrument favori du prince, qui en jouait tous les jours, et tous les jours voulait avoir, sur son pupitre, une pièce nouvelle. La plus grande partie de ce que Haydn avait fait pour le *baryton* a péri dans un incendie ; le reste n'est d'aucun usage. Il disait souvent que la nécessité de composer pour cet instrument singulier avait beaucoup ajouté à son instruction.

Avant de détailler les autres ouvrages de Haydn, je vous dois quelques mots sur un événement qui troubla pendant longtemps la tranquillité de sa vie. Il n'oublia point, dès qu'il eut de quoi vivre, la promesse qu'il avait faite autrefois à son ami Keller le perruquier ; il épousa Anne Keller, sa fille. Il se trouva que c'était une *honesta*, qui, outre sa vertu incommode, avait encore la manie des prêtres et des moines. La maison de notre pauvre compositeur en était toujours remplie. L'éclat d'une conversation bruyante l'empêchait de travailler ; et, en outre, sous peine d'avoir des scènes avec sa femme, il fallait fournir, *gratis*, de messes et de motets, les couvents de chacun de ces bons pères.

Des corvées imposées par des scènes continuelles sont le contraire de ce qu'il faut aux hommes qui ne travaillent qu'en écoutant leur âme. Le pauvre Haydn chercha des consolations auprès de mademoiselle Boselli, aimable cantatrice attachée au service de son prince. La paix du ménage n'en fut pas augmentée. Enfin il se sépara de sa femme, qu'il

traita, sous les rapports d'intérêt, avec une loyauté parfaite *.

Vous voyez ici, mon ami, une jeunesse tranquille, point de grands écarts, de la raison partout, un homme qui marche constamment à son but. Adieu *.

LETTRE VI

Vallée de Sainte-Hélène, le 2 octobre 1808.

Mon cher ami,

Je finis mon histoire. Haydn, une fois entré dans la maison Esterhazy, mis à la tête d'un grand orchestre, attaché au service d'un patron immensément riche, et passionné pour la musique, se trouvait dans cette réunion de circonstances, trop rares pour nos plaisirs, qui permettent à un grand génie de prendre tout son essor. De ce moment, sa vie fut uniforme et remplie par le travail. Il se levait le matin de bonne heure, s'habillait très proprement, se mettait à une petite table à côté de son piano, et ordinairement l'heure du dîner l'y retrouvait encore. Le soir, il allait aux répétitions, ou à l'opéra, qui avait lieu au palais du prince quatre fois par

semaine. Quelquefois, mais rarement, il donnait une matinée à la chasse. Le peu de temps qui lui restait, les jours ordinaires, était partagé entre ses amis et mademoiselle Boselli. Telle fut sa vie pendant plus de trente ans. Ce détail explique le nombre étonnant de ses ouvrages. Ils se divisent en trois classes : la musique instrumentale, la musique d'église et les opéras.

Dans la symphonie, il est le premier des premiers ; dans la musique sacrée, il ouvrit une route nouvelle, qu'on peut critiquer, il est vrai, mais par laquelle il se place à côté des premiers génies. Dans le troisième genre, celui de la musique de théâtre, il ne fut qu'estimable, et cela par plusieurs raisons : une des meilleures, c'est qu'il n'y fut qu'imitateur.

Puisque vous m'assurez que la longueur de mon bavardage ne vous déplaît pas, je vous parlerai successivement de ces trois genres.

La musique instrumentale de Haydn est composée de symphonies de chambre à plus ou moins d'instruments, et de symphonies à grand orchestre, qu'à cause du grand nombre d'instruments nécessaires on ne peut guère jouer que dans un théâtre.

La première classe comprend les duos, trios, quatuors, sextuors, *ottavetti* et divertissements, les sonates de piano-forte, les fantaisies, les variations, les caprices. On met dans la seconde classe les symphonies à grand orchestre, les concertos pour divers instruments, les sérénades et les marches.

Ce qu'on préfère dans toute cette musique, ce sont les quatuors et les symphonies à grand orchestre. Haydn a fait quatre-vingt-deux quatuors et cent quatre-vingts symphonies. Les dix-neuf premiers quatuors passent auprès des amateurs pour de simples divertissements. L'originalité et le grandiose du style ne s'y déploient encore que faiblement. Mais, en revanche, chacun des quatuors, depuis celui qui porte le nº 20 jusqu'au nº 82, aurait suffi pour faire la réputation de son auteur.

On sait que les quatuors sont joués par quatre instruments, un premier violon, un deuxième violon, un alto et un violoncelle. Une femme d'esprit disait qu'en entendant les quatuors de Haydn elle croyait assister à la conversation de quatre personnes aimables. Elle trouvait que le premier violon avait l'air d'un homme de beaucoup d'esprit, de moyen âge, beau parleur, qui soutenait la conversation dont il donnait le sujet. Dans le second violon, elle reconnaissait un ami du premier, qui cherchait par tous les moyens possibles à le faire briller, s'occupait très rarement de soi, et soutenait la conversation plutôt en approuvant ce que disaient les autres qu'en avançant des idées particulières. Le violoncelle * était un homme solide, savant et sentencieux. Il appuyait les discours du premier violon par des maximes laconiques, mais frappantes de vérité. Quant à l'alto *, c'était une bonne femme un peu bavarde, qui ne disait pas

grand'chose, et cependant voulait toujours se mêler à la conversation. Mais elle y portait de la grâce, et pendant qu'elle parlait, les autres interlocuteurs avaient le temps de respirer. On voyait cependant qu'elle avait un penchant secret pour le violoncelle *, qu'elle préférait aux autres instruments.

Haydn, en cinquante années de travaux, a donné cinq cent vingt-sept compositions instrumentales, et il ne s'est jamais copié que quand il l'a bien voulu. Par exemple, l'air de l'agriculteur, dans l'*oratorio* des *Quatre Saisons* est un *andante* d'une de ses symphonies, dont il a fait un bel air de basse-taille, qui, il est vrai, languit un peu vers la fin.

Vous sentez, mon ami, que la plupart des observations que j'aurais à vous faire ici exigent un piano-forte, et non pas une plume. A quatre cents lieues de vous et de notre aimable France, ce n'est que de la partie poétique du style de Haydn que je puis vous parler.

Les *allegro* de ses symphonies, pour la plupart très vifs et pleins de force, vous enlèvent à vous-même : ils commencent ordinairement par un *thème* court, facile et très clair ; peu à peu, et par un travail plein de génie, ce thème, répété par les divers instruments, acquiert un caractère mélangé d'héroïsme et de gaieté. Ces teintes de sérieux sont les grandes ombres de Rembrandt et du Guerchin, qui donnent tant d'effets aux parties éclairées de leurs tableaux.

L'auteur semble vous conduire au milieu d'abîmes ; mais un plaisir continu fait que vous le suivez dans sa marche singulière. Le caractère que je viens de décrire me semble commun aux *presto* et aux *rondo*.

Il y a plus de variété dans les *andante* et les *adagio* : le style grandiose y brille dans toute sa majesté.

Les phrases ou idées musicales ont de beaux et grands développements ; chaque membre en est clair et distinct ; le tout a de la saillie. C'est le style de Buffon quand il a beaucoup d'idées. Il faut, pour bien jouer les *adagio* de Haydn, plus d'énergie que de douceur. Ils ont plutôt les proportions d'une Junon que d'une Vénus. Plus graves que mignards, ils respirent la dignité tranquille, pleine de force et quelquefois un peu lourde des Allemands.

Dans les *andante*, cette dignité se laisse vaincre, de temps en temps, par une gaieté modérée, mais cependant elle domine toujours. Quelquefois, dans les *andante* et les *adagio*, l'auteur se laisse tout à coup emporter à la force et à l'abondance de ses idées. Cette folie, cet excès de vigueur anime, réjouit, entraîne toute la composition, mais n'en exclut pas la passion et le sentiment.

Quelques-uns des *andante* et des *allegro* de Haydn semblent ne pas avoir de thème. On serait tenté de croire que les musiciens ont commencé par le milieu de leur cahier ; mais peu à peu l'âme du véritable

amateur s'aperçoit, à ses sensations, que le compositeur a eu un but et un plan.

Ses *menuets*, pures émanations du génie, si riches d'harmonie, d'idées, de beautés accumulées dans un petit espace, suffiraient à un homme ordinaire pour faire une sonate. C'est dans ce sens que Mozart disait de nos opéras-comiques, que tout homme qui se portait bien devait faire tous les jours un opéra comme cela avant déjeuner. Les secondes parties des *menuets* de Haydn, ordinairement comiques, sont ravissantes d'originalité.

En général, le caractère de la musique instrumentale de notre compositeur est d'être pleine d'une imagination romantique. C'est en vain qu'on y chercherait la mesure racinienne ; c'est plutôt l'Arioste ou Shakspeare, et c'est ce qui fait que je ne comprends pas encore le succès de Haydn en France.

Son génie parcourt toutes les routes avec la rapidité de l'aigle : le merveilleux et le séduisant se succèdent tour à tour et sont peints des couleurs les plus brillantes. C'est cette variété de coloris, c'est l'absence du genre ennuyeux qui lui a peut-être valu la rapidité et l'étendue de ses succès. Il n'y avait pas deux ans * qu'il faisait des symphonies, qu'on les jouait déjà en Amérique et dans les Indes.

Il me semble que la magie de ce style consiste dans un caractère dominant de liberté et de joie.

Cette joie de Haydn est une exaltation tout ingénue, toute nature, pure, indomptable, continue : elle règne dans les *allegro* ; on l'aperçoit encore dans les parties graves, et elle parcourt les *andante* d'une manière sensible.

Dans les compositions où l'on voit, par le rythme, par le ton, par le genre, que l'auteur a voulu inspirer la tristesse, cette joie obstinée, ne pouvant se montrer à visage découvert, se transforme en énergie et en force. Observez bien : ce n'est pas de la douleur que cette sombre gravité, c'est de la joie contrainte à se masquer : on dirait la joie concentrée d'un sauvage ; mais de la tristesse, de l'affliction d'âme, de la mélancolie, jamais. Haydn n'a pu être vraiment triste que deux ou trois fois en sa vie, dans un verset de son *Stabat Mater*, et dans deux *adagio* des *Sept paroles* *.

Et voilà pourquoi il n'a pu exceller dans la musique dramatique. Sans mélancolie, point de musique passionnée : c'est ce qui fait que le peuple français, vif, vain, léger, exprimant bien vite tous ses sentiments, quelquefois ennuyé, mais jamais mélancolique, n'aura jamais de musique.

Puisque nous sommes sur cet article, et que je vous vois déjà faire la mine, voici ma pensée tout entière : je vais employer exprès les images les plus triviales et les plus claires ; j'invite tous mes confrères, les faiseurs de paradoxes, à se servir de la même méthode.

LETTRE VII *

Vienne, le 3 octobre 1808.

J'entrais une fois en Italie par le Simplon ; j'avais avec moi quelqu'un qui n'avait jamais fait ce voyage, et passant à un quart de lieue des îles Borromées, je fus bien aise de les lui faire voir. Nous prîmes une barque, nous courûmes les jardins de ce lieu magnifique et cependant touchant. Nous revînmes enfin à la petite auberge de l'*Isola Bella* : nous vîmes qu'on mettait trois couverts à une table, et un jeune Milanais, dont l'extérieur annonçait beaucoup d'aisance, vint s'asseoir à côté de nous, en nous faisant quelques politesses. Il répondait très bien aux questions que je lui adressais. Comme il était occupé à découper une perdrix, mon ami tira une lettre de sa poche, et, faisant semblant de lire, il me dit en

anglais : « Mais voyez donc ce jeune homme ! sans doute il a commis quelque crime dont l'idée le poursuit : voyez les regards qu'il lance sur nous ; il croit que nous tenons à la police *, ou c'est un Werther, qui a choisi ce lieu célèbre pour finir son existence d'une manière piquante. — Pas du tout, lui répondis-je, c'est un jeune homme des plus communicatifs que nous ayons à rencontrer, et même très gai. »

Tous les Français arrivant en Italie tombent dans la même erreur. C'est que le caractère de ce peuple est souverainement mélancolique ; c'est le terrain dans lequel les passions germent le plus facilement : de tels hommes ne peuvent guère s'amuser que par les beaux-arts. C'est ainsi, je crois, que l'Italie a produit et ses grands artistes et leurs admirateurs, qui, en les aimant et payant leurs ouvrages, les font naître *. Ce n'est pas que l'Italien ne soit susceptible de gaieté : mettez-le à la campagne, en partie de plaisir avec des femmes aimables, il aura une joie folle, son imagination sera d'une vivacité étonnante.

Je ne suis jamais tombé en Italie dans ces parties de plaisir que le moindre désappointement de vanité nous fait trouver si tristes quelquefois dans les jolis parcs qui environnent Paris : un froid mortel vient tuer tous les amusements ; le maître de la maison est de mauvaise humeur parce que son cuisinier a manqué le dîner ; moi, je suis piqué de ce que

M. le vicomte de V..., abusant de la rapidité de son cheval anglais, m'a coupé avec son carrick, dans la plaine de Saint-Gratien, et a couvert de poussière les dames que j'avais dans ma jolie calèche neuve ; mais je le lui rendrai bien, ou mon cocher aura son congé. Toutes ces idées-là sont à mille lieues d'un jeune Italien allant recevoir des dames à sa *villa*. Vous souvient-il d'avoir lu le *Marchand de Venise* de Shakspeare ? Si vous vous rappelez Gratiano disant :

Let me play the fool :
*With mirth and laughter let old wrinkles come * !*

Acte I, sc. I.

voilà la gaieté italienne ; c'est de la gaieté annonçant le bonheur : parmi nous elle serait bien près du mauvais ton ; ce serait montrer *soi heureux*, et en quelque sorte occuper les autres de soi. La gaieté française doit montrer aux écoutants qu'on n'est gai que pour leur plaire ; il faut même, en jouant la joie extrême, cacher la joie véritable que donne le succès.

La gaieté française exige beaucoup d'esprit : c'est celle de Le Sage et de Gil Blas ; la gaieté d'Italie est fondée sur la sensibilité, de manière que, quand rien ne l'égaye, l'Italien n'est point gai.

Notre jeune homme des îles Borromées ne voyait rien d'infiniment réjouissant à rencontrer à une table d'hôte deux Français bien élevés : il était poli ; nous, nous l'aurions voulu amusant.

De manière qu'en Italie, les actions dépendant davantage de ce qu'éprouve l'homme qui agit, quand cette âme est commune, l'Italien est le plus triste compagnon du monde. J'en portais un jour mes plaintes à l'aimable baron W... : « Que voulez-vous ? me dit-il, nous sommes, à votre égard, comme les melons d'Italie comparés à ceux de France : chez vous, achetez-les sans crainte sur la place, ils sont tous passables ; chez nous, vous en ouvrez vingt exécrables, mais le vingt et unième est divin. »

La conduite des Italiens, presque toujours fondée sur ce que sent leur âme, explique bien leur amour pour la musique, qui, en nous donnant des regrets, soulage la mélancolie *, et qu'un homme vif et sanguin, comme sont les trois quarts des Français, ne peut aimer de passion, puisqu'elle ne le soulage de rien, et ne lui donne habituellement aucune jouissance vive.

Que dites-vous de ma philosophie ? Elle a le malheur d'être assez conforme à la théorie des philosophes français que vous vilipendez aujourd'hui ; théorie qui fait naître les beaux-arts de l'*ennui* [1] : je mettrais à la place de l'ennui la *mélancolie*, qui suppose tendresse dans l'âme.

L'ennui de nos Français, que les choses de sentiment n'ont jamais rendus ni très heureux ni très malheureux, et dont les plus grands chagrins sont

1. Ennui d'un homme tendre, toujours mêlé de regrets.

des malheurs de vanité, se dissipe par la *conversation*, où la vanité, qui est leur passion dominante, trouve à chaque instant l'occasion de briller, soit par le fonds de ce qu'on dit, soit par la manière de le dire. La conversation est pour eux un jeu, une mine d'événements. Cette conversation française, telle qu'un étranger peut l'entendre tous les jours au café de Foy et dans les lieux publics, me paraît le commerce armé de deux vanités.

Toute la différence entre le café de Foy et le salon de madame la marquise du Deffant[1], c'est qu'au café de Foy, où se rendent de pauvres rentiers de la petite bourgeoisie, la vanité est basée sur le fonds de ce qu'on dit : chacun raconte à son tour des choses flatteuses qui lui sont arrivées ; celui qui est censé écouter attend, avec une impatience assez mal déguisée, que son tour soit arrivé, et alors entame son histoire, sans répondre à l'autre en aucune manière.

Le bon ton, qui, là comme dans un salon, part du même principe[2], consiste, au café de Foy, à écouter l'*autre* avec une apparence d'intérêt, à sourire aux parties comiques de ses contes, et, en parlant de soi, à déguiser un peu l'air hagard et inquiet de l'intérêt personnel. Voulez-vous des portraits bien francs de cet intérêt personnel dans toute sa rudesse ?

1. En 1779.

2. Dans une société composée d'indifférents, se donner réciproquement le plus grand plaisir qu'il est possible.

Entrez un instant à la Bourse d'une ville de commerce du Midi * : voyez un courtier proposer un marché à un négociant. Cet intérêt personnel trop mal couvert donne à certains couples de causeurs du café de Foy l'air de deux ennemis rapprochés par force pour discuter leurs intérêts.

Dans une société plus riche et plus civilisée, ce n'est pas du fonds de l'histoire, mais de la manière de la conter, que celui qui parle attend une bonne récolte de jouissances de vanité : aussi choisit-on l'histoire aussi indifférente que possible à celui qui parle.

Volney raconte [1] que les Français cultivateurs aux États-Unis sont peu satisfaits de leur position isolée, et disent sans cesse : « C'est un pays perdu, on ne sait avec qui faire la conversation », au contraire des colons d'origine allemande et anglaise, qui passent fort bien dans le silence des journées entières.

Je croirais que cette bienheureuse conversation, remède à l'ennui français, n'excite pas assez le sentiment pour soulager la mélancolie italienne.

1. « *Voisiner* et *causer* sont, pour des Français, un besoin d'habitude si impérieux, que, sur toute la frontière de la Louisiane et du Canada, on ne saurait citer un colon de cette nation établi hors de la portée ou de la vue d'un autre. En plusieurs endroits, ayant demandé à quelle distance était le colon le plus écarté : « Il est dans le désert, me « répondait-on, avec les ours, à une lieue de toute habita- « tion, *sans avoir personne avec qui causer.* »

Volney, *Tabl. des Etats-Unis*, p. 415.

C'est d'après des habitudes filles * de cette manière de chercher le bonheur que le prince N..., qu'on me citait à Rome comme un des hommes les plus aimables d'Italie, les plus *roués*, nous faisait de la musique à tout bout de champ chez la comtesse S..., sa maîtresse. Il était en train de manger une fortune de deux ou trois millions : son rang, sa fortune, ses habitudes, auraient dû en faire un *ci-devant jeune homme* ; et quoique son habit d'uniforme fût couvert de *plaques*, ce n'était qu'un artiste.

Chez nous, l'homme qui va à un rendez-vous, ou qui va voir si le décret qui le nomme à une place importante est signé, a assez d'attention de reste pour être jaloux d'un cabriolet à la mode.

La nature a fait le Français vain et vif plutôt que gai. La France produit les meilleurs grenadiers du monde pour prendre des redoutes à la baïonnette, et les gens les plus amusants. L'Italie n'a point de Collé, et n'a rien qui approche de la délicieuse gaieté de la *Vérité dans le vin*.

Son peuple est passionné, mélancolique, tendre : elle produit des Raphaël, des Pergolèse, et des comte Ugolin [1].

1. Le comte Ugolin, du Dante.

La bocca solevò dal fiero pasto
Quel peccator, etc *.

Voir l'abondance des caractères de cette espèce dans l'excellente *Histoire des républiques d'Italie*, par Sismondi.

LETTRE VIII *

Salzbourg, le 30 avril 1809.

Enfin, mon cher ami, vous avez reçu mes lettres : la guerre qui m'environne ici de toutes parts me donnait quelque inquiétude sur leur sort. Mes promenades dans les bois sont troublées par le bruit des armes : dans ce moment j'entends bien distinctement le canon que l'on tire à une lieue et demie d'ici, sur la route de Munich ; cependant, après quelques réflexions assez tristes sur le sort qui m'a ôté ma compagnie de grenadiers, et qui, depuis vingt ans, m'éloigne de ma patrie, je m'assois sur le tronc d'un grand chêne couché par terre : je me trouve à l'ombre d'un beau tilleul, je ne vois autour de moi qu'une verdure charmante, et qui se dessine bien nettement sur un ciel d'un bleu foncé ; je prends

mon petit cahier, mon crayon, et je vais, après un long silence, vous parler de notre ami Haydn.

Savez-vous que je vais presque vous accuser de schisme ? Vous semblez le préférer aux chantres divins de l'Ausonie. Ah ! mon ami, les Pergolèse, les Cimarosa, ont excellé dans la partie la plus touchante et en même temps la plus noble du bel art qui nous console. Vous me dites qu'un des motifs de votre préférence pour Haydn, c'est qu'on peut l'entendre à Londres et à Paris comme à Vienne, tandis que, faute de voix, la France ne jouira jamais de l'*Olympiade* du divin Pergolèse. Sous ce rapport, je partage votre opinion. L'organisation dure des Anglais et de nos chers compatriotes peut laisser naître chez eux de bons joueurs d'instruments, mais leur défend à jamais de chanter. Ici, au contraire, en traversant le faubourg de Léopoldstadt, je viens d'entendre une voix très douce chanter agréablement la chanson

Nach dem Todt bin ich dein.

Quant à ce qui me regarde, j'aperçois fort bien la malice de votre critique au milieu de vos compliments. Vous me reprochez encore cette légèreté qui, grâce au ciel, faisait autrefois le texte habituel de vos leçons. Vous dites que je vous écris sur Haydn, et que je n'oublie qu'une chose, qui est d'aborder franchement la manière de ce grand maître, et de vous expliquer, en ma qualité d'habitant

de l'Allemagne, et en votre qualité d'ignorant, comment il plaît et pourquoi il plaît ? D'abord vous n'êtes point un ignorant ; vous aimez passionnément la musique, et l'amour suffit dans les beaux-arts. Vous dites qu'à peine déchiffrez-vous un air : n'avez-vous pas honte de cette mauvaise objection? Prenez-vous pour un artiste l'ouvrier croque-sol qui depuis vingt ans donne des leçons de piano, comme son égal en génie fait des habits chez le tailleur voisin ? Faites-vous un art d'un simple *métier* où l'on réussit, comme dans les autres, avec un peu d'adresse et beaucoup de patience ?

Rendez-vous plus de justice. Si votre amour pour la musique continue, un voyage d'un an en Italie vous rendra plus savant que vos savants de Paris.

Une chose que je n'aurais pas crue, c'est qu'en étudiant les beaux-arts, on puisse apprendre à les sentir. Un de mes amis * n'admirait, dans tout le Musée de Paris, que l'expression de la *Sainte Cécile* de Raphaël, et un peu le tableau de la *Transfiguration* ; tout le reste ne lui disait rien, et il aimait mieux les peintures d'éventails qu'on expose tous les deux ans, que les chefs-d'œuvre enfumés des anciennes écoles ; en un mot, la peinture était une source de jouissances presque fermée pour lui. Il est arrivé que, par complaisance, il a lu une histoire de la peinture pour en corriger le style : il est allé par hasard au Musée, et les tableaux lui ont

rappelé ce qu'il venait de lire sur leur compte. Il s'est mis, sans s'en apercevoir, à ratifier ou à casser les jugements qu'il avait vus dans le manuscrit ; il a bientôt distingué le style des écoles différentes. Peu à peu, et sans dessein formé, il est allé trois ou quatre fois la semaine au Musée, qui est aujourd'hui un des lieux du monde où il se plaît le plus. Il trouve mille sujets de réflexions dans tel tableau qui ne lui disait rien, et la beauté du Guide, qui ne le frappait pas jadis, le ravit aujourd'hui.

Je suis convaincu qu'il en est de même de la musique, et qu'en commençant par apprendre par cœur cinq ou six airs du *Mariage secret*, l'on finit par sentir la beauté de tous les autres : seulement il faut avoir la précaution de se priver de toute autre musique que celle de Cimarosa, pendant un ou deux mois. Mon ami avait soin de ne voir chaque semaine au Musée que les tableaux d'un même maître ou d'une même école.

Mais, mon cher, que la tâche que vous m'imposez pour les symphonies de Haydn est difficile ! Non pas faute d'idées, bonnes ou mauvaises, j'en ai : la difficulté est de les faire parvenir à quatre cents lieues, et de les peindre avec des paroles.

Puisque vous le voulez, mon ami, garantissez-vous de l'ennui comme vous pourrez ; moi je vais vous transcrire ce qu'on pense ici du style de Haydn.

Dans les premiers temps de notre connaissance,
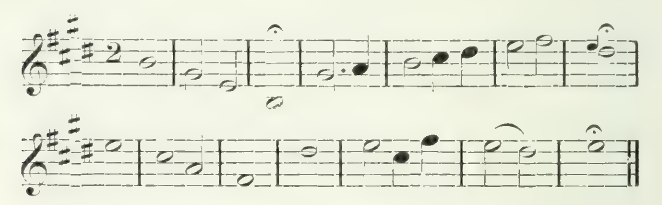
je l'interrogeais souvent à ce sujet ; il est bien naturel de demander à quelqu'un qui fait des miracles : « Comment vous y prenez-vous ? » ; mais je voyais que mon homme évitait toujours d'entrer en matière. Je pensai qu'il fallait le tourner, et je me mis à prononcer, avec une effronterie de journaliste et une force de poumons intarissable, des jugements ténébreux sur Hændel, Mozart, et autres grands maîtres, auxquels j'en demande pardon. Haydn, qui était très bon et très doux, me laissait dire et souriait ; mais quelquefois aussi, après m'avoir fait boire de son vin de Tokay, il me corrigeait par cinq ou six phrases pleines de sens et de chaleur, partant de l'âme et montrant sa théorie : je me hâtais de les noter en sortant de chez lui. C'est ainsi qu'en faisant à peu près le métier d'un agent de M. de Sartine *, je suis parvenu à connaître les opinions du maître.

Qui le croirait ? Ce grand homme, dont nos pauvres diables de musiciens savants et sans génie veulent se faire un bouclier, répétait sans cesse : « Ayez un beau chant, et votre composition, quelle qu'elle soit, sera belle, et plaira certainement. »

« C'est l'âme de la musique, continuait-il, c'est la vie, l'esprit, l'essence d'une composition : sans elle, Tartini peut trouver les accords les plus rares et les plus savants, mais vous n'entendez qu'un bruit bien travaillé, lequel, s'il ne déplaît pas à l'oreille, laisse du moins la tête vide et le cœur froid. »

Un jour que je combattais, avec plus de déraison qu'à l'ordinaire, ces oracles de l'art, le bon Haydn alla me chercher un petit journal barbouillé qu'il avait fait pendant son séjour à Londres. Il m'y fit voir qu'étant allé un jour à Saint-Paul, il y entendit chanter à l'unisson une hymne par quatre mille enfants : « Ce chant simple et naturel, ajouta-t-il, me donna le plus grand plaisir que la musique exécutée m'ait jamais procuré *. »

Or ce chant *, qui produisit un tel effet sur l'homme du monde qui avait entendu la plus belle musique instrumentale, n'est autre chose que :



Chercherai-je, pour que vous ne m'accusiez pas de sauter les difficultés, à vous définir le chant ? Écoutez madame Barilli, chantant dans les *Nemici generosi*, que je vois annoncés dans le *Journal des Débats* :

Piaceri dell' anima,
Contenti soavi.

Écoutez-la dire, dans le *Mariage secret*, en se moquant de sa sœur, toute fière d'épouser un comte :

Signora Contessina *.

Écoutez Paolino-Crivelli chanter à ce comte, qui devient amoureux de sa maîtresse :

*Deh ! Signor * !*

Voilà ce que c'est que le chant. Voulez-vous, par une méthode aussi facile, connaître ce qui n'est pas du chant ? Allez à Feydeau ; prenez garde qu'on ne joue ni du Grétry, ni du Della-Maria, ni la *Mélomanie.* Écoutez la première ariette venue, et vous saurez mieux que par mille définitions ce que c'est que de la musique sans mélodie.

Il y a peut-être plus d'amour pour la musique dans vingt de ces gueux insouciants de Naples, appelés *lazzaroni*, qui chantent le soir le long de la rive de Chiaja, que dans tout le public élégant qui se réunit le dimanche au Conservatoire de la rue Bergère *. Pourquoi s'en fâcher ? Depuis quand est-on si orgueilleux des qualités purement physiques ? La Normandie n'a point de bois d'orangers, et cependant c'est un beau et bon pays : heureux qui a des terres en Normandie, et qui a la permission de les habiter ! Mais revenons au chant.

Comment définir, d'une manière raisonnable, quelque chose qu'aucune règle ne peut apprendre à produire ? J'ai sous les yeux cinq ou six définitions que j'ai notées dans mon carnet : en vérité, si quelque chose était capable de me faire perdre l'idée bien nette que j'ai de ce que c'est que le chant, ce serait la lecture de ces définitions. Ce sont des mots

assez bien arrangés, mais qui, au fond, ne présentent qu'un sens vague. Par exemple, qu'est-ce que la douleur ? Nous avons tous, hélas ! assez d'expérience pour sentir la réponse à cette question ; et cependant, quoi que nous puissions dire, nous aurons obscurci le sujet. Je croirai donc, monsieur, être à l'abri de vos reproches, en me dispensant de vous définir le chant : c'est, par exemple, ce qu'un amateur sensible et peu instruit a retenu en sortant d'un opéra. Qui est-ce qui a entendu le *Figaro* de Mozart, et qui ne chante pas en sortant, souvent avec la voix la plus fausse du monde :

> *Non più andrai, farfallone amoroso,*
> *Delle donne turbando il riposo, etc.* * ?

Les maîtres vous disent : Trouvez des chants qui soient à la fois clairs, faciles, significatifs, élégants, et qui, sans être recherchés, ne tombent pas dans le trivial. Vous éviterez ce dernier défaut et la triste monotonie en introduisant des dissonances : elles produisent d'abord un sentiment un peu désagréable ; l'oreille a soif de les voir résolues, et éprouve une jouissance bien distincte quand enfin le compositeur les résout.

Les dissonances réveillent l'attention ; ce sont des stimulants administrés à un léthargique : ce moment d'inquiétude qu'elles produisent en nous se transforme en plaisir très vif, lorsque nous arrivons enfin à l'accord que notre oreille ne cessait de pré-

voir et de désirer. Nous devons des louanges à Monteverde, qui découvrit cette mine de beautés, et à Scarlatti, qui l'exploita.

Mozart, ce génie de la douce mélancolie, cet homme plein de tant d'idées et d'un goût si grandiose, cet auteur de l'air

Non so più cosa son, cosa faccio *,

a quelquefois un peu abusé des modulations.

Il lui est arrivé de gâter ces beaux chants dont les premières mesures sont exactement les soupirs d'une âme tendre. En les tourmentant un peu vers la fin, souvent il les rend obscurs pour l'oreille, quoique dans la partition ils soient clairs pour le lecteur ; quelquefois, dans ses accompagnements, il met des chants trop différents de celui de l'acteur en scène ; mais que ne pardonnerait-on pas en faveur du chant de l'orchestre, vers le milieu de l'air

Vedrò mentr' io sospiro
Felice un servo mio * !

Figaro.

chant divin, et que tout homme qui souffre d'amour se rappelle involontairement [1].

1. Je ne me fais pas un scrupule de prendre mes exemples dans la musique que j'ai entendue à Paris depuis ma rentrée en France, et postérieurement à la date de ces lettres. Il n'est pas permis à tout le monde d'imiter un grand écrivain, qui, cherchant à donner à son ami une idée exacte du pays

Les dissonances sont, en musique, comme le clair-obscur en peinture : il ne faut pas en abuser. Voyez la *Transfiguration* et la *Communion de saint Jérôme*, placées vis-à-vis l'une de l'autre à votre Musée de Paris ; il manque un peu de clair-obscur à la *Transfiguration* ; le Dominiquin, au contraire, en a fait le meilleur usage : c'est là qu'il faut s'arrêter, ou vous tombez dans la secte des *tenebrosi*, qui, au seizième siècle, firent périr la peinture en Italie. Les gens du métier vous diront que Mozart abuse surtout des intervalles de *diminuée* et de *superflue*.

Quelques années après que Haydn se fut établi à Eisenstadt, et aussitôt qu'il se fut formé un style, il songea à nourrir son imagination en recueillant soigneusement ces chants antiques et originaux qui courent dans le peuple de chaque nation.

L'Ukraine, la Hongrie, l'Écosse, l'Allemagne, la Sicile, l'Espagne, la Russie, furent mises par lui à contribution.

On peut se former une idée de l'originalité de ces mélodies par le chant tyrolien que les officiers qui

désert qu'il faut traverser pour arriver à Rome, lui dit : « Vous avez lu, mon cher ami, tout ce qu'on a écrit sur ce pays, mais je ne sais si les voyageurs vous en ont donné une idée bien juste... Figurez-vous quelque chose de la désolation de Tyr et de Babylone, dont parle l'Écriture. » *Génie du Christianisme*, tom. III, p. 367.

Citer à Paris la plupart des chefs-d'œuvre de Pergolèse, de Galuppi, de Sacchini, etc., ce serait un peu parler des plaines de Babylone *.

ont fait la campagne d'Autriche en 1809 ont rapporté en France :

Wenn ich war in mein...

Tous les ans, un peu avant Noël, on voit arriver, de Calabre à Naples, des musiciens ambulants qui, armés d'une guitare et d'un violon, dont ils jouent, non pas en l'appuyant sur l'épaule, mais comme nous de la basse *, accompagnent des chants sauvages, et aussi différents de la musique de tout le reste de l'Europe qu'il soit possible de l'imaginer. Ces chants si baroques ont cependant leur agrément, et n'offensent point l'oreille.

On peut en juger, en quelque façon, à Paris, par la romance que Crivelli chante d'une manière si délicieuse dans la *Nina* de Paisiello. Ce maître s'est occupé à rassembler d'anciens airs qu'on croit grecs d'origine, et qui sont encore chantés aujourd'hui par les paysans demi-sauvages de l'extrémité de l'Italie ; et c'est d'un de ces airs arrangés qu'il a fait cette romance si simple et si belle.

Quoi de plus différent que le *bolero* espagnol et l'air *Charmante Gabrielle* de Henri IV ? Ajoutez-y un air écossais et une romance persane tels qu'on les chante à Constantinople *, et vous verrez jusqu'où la variété peut aller en musique. Haydn se nourrissait de tout cela, et savait par cœur tous ces chants singuliers.

Comme Léonard de Vinci dessinait, sur un petit

livret qu'il portait toujours sur lui, les physionomies singulières qu'il rencontrait, Haydn notait soigneusement tous les passages et toutes les idées qui lui passaient par la tête.

Quand il était heureux et gai, il courait à sa petite table, et écrivait des motifs de menuets et de chansons : se sentait-il tendre et porté à la tristesse, il notait des thèmes d'*andante* ou d'*adagio*. Lorsque ensuite, en composant, il avait besoin d'un passage de tel caractère, il recourait à son magasin.

Cependant, d'ordinaire, Haydn n'entreprenait une symphonie qu'autant qu'il se sentait bien disposé. On a dit que les belles pensées viennent du cœur ; cela est d'autant plus vrai que le genre dans lequel on travaille s'éloigne davantage de l'exactitude des sciences mathématiques. Tartini, avant de se mettre à composer, lisait un de ces sonnets si doux de Pétrarque. Le bilieux Alfieri, qui, pour peindre les tyrans, leur a dérobé la farouche amertume qui les dévore, aimait à entendre de la musique avant de se mettre au travail. Haydn, ainsi que Buffon, avait besoin de se faire coiffer avec le même soin que s'il eût dû sortir, et de s'habiller avec une sorte de magnificence. Frédéric II lui avait envoyé un anneau de diamants : Haydn avoua plusieurs fois que si, en se mettant à son piano, il oubliait de prendre cette bague, il ne lui venait pas une idée. Le papier sur lequel il composait devait être le plus fin possible et le plus blanc. Il écrivait ensuite avec

tant de propreté et d'attention, que le meilleur copiste ne l'aurait pas surpassé pour la netteté et l'égalité des caractères. Il est vrai que ses notes avaient la tête si petite et la queue si fine, qu'il les appelait, avec assez de justice, ses *pieds de mouches*.

Après toutes ces précautions mécaniques, Haydn commençait son travail par écrire son idée principale, *son thème*, et par choisir les tons dans lesquels il voulait le faire passer. Son âme sensible lui avait donné une connaissance profonde du plus ou moins d'effet que produit un ton en succédant à un autre [1]. Haydn imaginait ensuite une espèce de petit roman qui pût lui fournir des sentiments et des couleurs musicales.

Quelquefois, il se figurait qu'un de ses amis, père d'une nombreuse famille et mal partagé des biens de la fortune, s'embarquait pour l'Amérique, espérant y changer son sort.

Les principaux événements du voyage formaient la symphonie. Elle commençait par le départ. Un vent favorable agitait doucement les flots, le navire

1. Exemple trivial. Touchez le piano en C *sol fa ut* mineur, faites la cadence ; sautez ensuite au G *sol ré ut*, vous trouverez que ce saut ne déplaît pas. Mais si, au lieu de sauter au G *sol ré ut*, vous passez du C *sol fa ut* mineur à l'E *la fa*, vous verrez combien cette succession de sons est plus sonore, plus majestueuse et plus agréable que la première. On trouverait facilement mille exemples plus compliqués : Mozart et Haydn en sont remplis *.

sortait heureusement du port, pendant que, sur le rivage, la famille du voyageur le suivait des yeux en pleurant, et que ses amis lui faisaient des signaux d'adieu. Le vaisseau naviguait heureusement, et on abordait enfin à des terres inconnues. Une musique sauvage, des danses, des cris barbares, s'entendaient vers le milieu de la symphonie. Le navigateur fortuné faisait d'heureux échanges avec les naturels du pays, chargeait son vaisseau de riches marchandises, et, enfin, se remettait en route pour l'Europe, poussé par un vent propice. Voilà le premier motif de la symphonie qui revient. Mais bientôt la mer commence à s'agiter, le ciel s'obscurcit, et une tempête horrible vient mêler tous les tons et presser la mesure. Tout est en désordre sur le vaisseau. Les cris des matelots, le mugissement des vagues, les sifflements des vents portent la mélodie du genre chromatique au pathétique. Les accords de superflue et de diminuée, les modulations se succédant par semi-tons, peignent l'effroi des navigateurs.

Mais peu à peu la mer se calme, les vents favorables reviennent enfler les voiles. On arrive au port. L'heureux père de famille jette l'ancre au milieu des bénédictions de ses amis et des cris de joie de ses enfants et de leur mère, qu'il embrasse enfin en mettant pied à terre. Tout, sur la fin de la symphonie, était allégresse et bonheur.

Je ne puis me rappeler à laquelle des symphonies

de Haydn ce petit roman a servi de fil. Je sais qu'il me l'indiqua ainsi qu'au musicien Pichl, mais je l'ai entièrement oubliée.

Pour une autre symphonie, le bon Haydn s'était figuré une espèce de dialogue entre Jésus et le pécheur obstiné ; il suivait ensuite la parabole de l'Enfant prodigue.

C'est de ces petits romans que proviennent les noms par lesquels notre compositeur désignait quelquefois ses symphonies. Sans cette indication, il est impossible de comprendre les noms de la *Belle Circassienne*, de *Roxelane*, du *Solitaire*, du *Maître d'école amoureux*, de la *Persane*, du *Poltron*, de la *Reine*, de *Laudon*, titres qui indiquent tous le petit roman qui guidait l'âme du compositeur. Je voudrais que les symphonies de Haydn eussent gardé des noms au lieu d'avoir des numéros. Un numéro ne dit rien ; un titre, tel que le *Naufrage*, la *Noce*, etc., guide un peu l'imagination de l'auditeur, qu'on ne saurait trop tôt chercher à ébranler.

On dit que jamais homme ne connut les divers effets des couleurs, leurs rapports, les contrastes qu'elles peuvent former, etc., comme le Titien. Haydn, aussi, avait une connaissance incroyable de chacun des instruments qui composaient son orchestre. Dès que son imagination lui fournissait un passage, un accord, un simple trait, il voyait sur-le-champ par quel instrument il devait le faire exécuter pour qu'il produisît l'effet le plus sonore

et le plus agréable. Avait-il quelque doute en composant une symphonie ? La place qu'il occupait à Eisenstadt lui donnait un moyen facile de l'éclaircir *. Il sonnait de la manière convenue pour annoncer une répétition : les musiciens se rendaient au foyer. Il leur faisait exécuter de deux ou trois manières différentes le passage qu'il avait dans la tête, choisissait, les congédiait, et rentrait pour continuer son travail.

Rappelez-vous, mon cher Louis, la scène d'Oreste dans l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck. L'effet étonnant des passages exécutés par les violes agitées eût disparu si l'on eût donné ces passages à un autre instrument *.

On trouve souvent chez Haydn de singulières modulations ; mais il sentait que l'extravagant éloigne de l'âme de l'auditeur la sensation du *beau*, et il ne hasarde jamais un changement un peu singulier sans l'avoir préparé imperceptiblement par les accords précédents. Ainsi, au moment où ce changement arrive, vous ne lui trouvez ni crudité ni invraisemblance. Il disait avoir trouvé l'idée de plusieurs de ces transitions dans les ouvrages de Bach l'ancien. Vous savez que Bach lui-même les avait rapportées de Rome *.

En général, Haydn parlait volontiers des obligations qu'il avait à Emmanuel Bach, qui, avant la naissance de Mozart, passait pour le premier pianiste du monde ; mais il assurait aussi ne rien devoir

au Milanais Sammartini, qui, ajoutait-il, n'était qu'un brouillon.

Je me rappelle fort bien cependant que, me trouvant à Milan, il y a une trentaine d'années, à une soirée de musique qu'on donnait au célèbre Mislivicek, on vint à jouer quelques vieilles symphonies de Sammartini, et le musicien bohême s'écria tout à coup : « J'ai trouvé le père du style de Haydn. »

C'était trop dire, sans doute ; mais ces deux artistes avaient reçu de la nature une âme à peu près semblable, et il est prouvé que Haydn eut de grandes facilités pour étudier les ouvrages du Milanais. Quant à la ressemblance, remarquez dans le premier quatuor de Haydn en B *fa*, au commencement de la seconde partie du premier temps, le mouvement du deuxième violon et de la viole : c'est le genre de Sammartini tout pur.

Ce Sammartini, homme tout de feu et extrêmement original, était aussi, quoique de loin, au service du prince Nicolas Esterhazy. Un banquier de Milan, nommé Castelli, était chargé par le prince de compter à Sammartini huit sequins (quatre-vingt-seize francs) pour chaque pièce de musique qu'il lui remettrait : le compositeur devait en fournir au moins deux par mois, et il lui était libre d'en remettre au banquier autant qu'il le voudrait ; mais sur la fin de ses jours, la vieillesse le rendant paresseux, je me souviens fort bien d'avoir entendu le banquier se plaindre à lui des reproches qu'il

recevait de Vienne au sujet de la rareté de ses envois. Sammartini répondait en grondant : « Je ferai, je ferai ; mais le clavecin me tue *. »

Malgré sa paresse, la seule bibliothèque de la maison Palfy compte plus de mille morceaux de ce compositeur. Haydn eut donc toutes sortes de facilités pour le connaître et l'étudier, si jamais il eut ce dessein.

Haydn, en observant les sons, avait trouvé de bonne heure, pour me servir de ses propres termes, « *ce qui fait bien, ce qui fait mieux, ce qui fait mal.* »

Voilà, mon ami, un exemple de cette manière simple de répondre qui embarrasse beaucoup. On lui demande la raison d'un accord, d'un passage assigné plutôt à un instrument qu'à un autre, il ne répond guère autre chose que : « Je l'ai fait parce que cela va bien. »

Cet homme rare, repoussé dans sa jeunesse par l'avarice des maîtres, avait pris sa science dans son cœur : il avait soumis son âme à l'effet de la musique ; il avait remarqué ce qui se passait en lui, et cherchait à reproduire ce qu'il avait éprouvé. Un artiste médiocre cite tout simplement la règle ou l'exemple auquel il s'est conformé ; il tient cela bien clairement dans sa petite tête.

Haydn s'était fait une règle singulière dont je ne puis rien vous apprendre, sinon qu'il n'a jamais voulu dire en quoi elle consistait. Vous connaissez trop les arts pour que j'aie besoin de vous rappeler

au long que les anciens sculpteurs grecs avaient certaines règles de beauté invariables, nommées *canons*[1]. Ces règles sont perdues, et leur existence recouverte d'une profonde obscurité. Il paraît que Haydn avait trouvé en musique quelque chose de semblable. Le compositeur Weigl, le priant un jour de lui donner ces règles, n'en put obtenir que cette réponse : « Essayez et trouvez. »

On vous dira que le charmant Sarti composait quelquefois ainsi par des bases numériques ; il se vantait même de montrer cette science en peu de leçons ; mais tout l'arcane de sa méthode consistait à accrocher de l'argent aux riches amateurs, assez bons pour espérer pouvoir parler une langue sans la savoir. Comment se servir à l'aveugle du langage des sons, sans avoir étudié le sens de chacun d'eux ?

Quant à Haydn, dont le cœur était le temple de la loyauté, tous ceux qui l'ont connu savent qu'il avait un secret et qu'il ne l'a jamais voulu dire. Il n'a donné autre chose au public, dans ce genre, qu'un jeu philharmonique, pour lequel on se procure, au hasard, des nombres en jetant des dés : les passages auxquels ces nombres correspondent, étant réunis, même par quelqu'un qui ne se doute pas du contre-point, forment des menuets réguliers.

1. Voir Winckelmann, Visconti, ou plutôt Visconti et Winckelmann *.

Haydn avait un autre principe bien original. Quand son objet n'était pas d'exprimer une affection quelconque, ou de peindre telle image, tous les motifs lui étaient bons : « Tout l'art consiste, disait-il, dans la manière de traiter un thème et de le conduire. » Souvent un de ses amis entrant chez lui comme il allait commencer une pièce : « Donnez-moi un motif », disait-il en riant. Donner un motif à Haydn ! qui l'aurait osé ? — « Allons ! bon ! courage ! donnez-moi un motif pris au hasard, quel qu'il soit. » Et il fallait obéir.

Plusieurs de ses étonnants quatuors rappellent ce tour de force : ils commencent par l'idée la plus insignifiante, mais peu à peu cette idée prend une physionomie, se renforce, croît, s'étend, et le nain devient géant à nos yeux étonnés *.

LETTRE IX

Salzbourg, le 4 mai 1809.

Mon ami,

En 1741, Jomelli, un des génies de la musique, fut appelé à Bologne pour y composer un opéra. Le lendemain de son arrivée, il alla voir le célèbre père Martini, sans se faire connaître, et le pria de l'admettre au nombre de ses élèves. Le père Martini lui donne un sujet de *fugue* ; et voyant qu'il le remplissait d'une manière supérieure : « Qui êtes-vous? lui dit-il ; vous moquez-vous de moi ? c'est moi qui veux apprendre de vous. — Je suis Jomelli, je suis le maître qui doit écrire l'opéra qu'on jouera ici l'automne prochain, et je viens vous prier de m'apprendre le grand art de n'être jamais embarrassé par mes idées. »

Nous autres, qui ne faisons que jouir de la musique, nous ne nous doutons pas de la difficulté qu'on trouve à arranger de beaux chants de manière qu'ils plaisent à l'auditeur, sans choquer certaines règles, dont à la vérité un bon quart au moins sont de pure convention. Tous les jours il nous arrive, en écrivant, d'avoir des idées qui paraissent bonnes, et de trouver une difficulté extrême à les tourner d'une manière agréable et à les écrire. Cet art difficile, que Jomelli priait le père Martini de lui enseigner, Haydn l'avait trouvé tout seul. Dans sa jeunesse, il jetait souvent sur le papier un certain nombre de notes au hasard, en marquait les mesures et s'obligeait à faire quelque chose de ces notes, en les prenant pour fondamentales. On rapporte le même exercice de Sarti. A Naples, l'abbé Speranza obligeait ses élèves à prendre une *aria* de Métastase, et à faire de suite, sur les mêmes paroles, trente airs différents : c'est par ces moyens qu'il forma le célèbre Zingarelli, qui jouit encore de sa gloire à Rome, et qui a pu écrire ses meilleurs ouvrages en huit jours et quelquefois en moins de temps. Moi, indigne, je suis témoin qu'en quarante heures, distribuées en dix jours de travail, il a produit son inimitable *Roméo et Juliette*. A Milan, il avait écrit son opéra d'*Alcinda*, le premier de ses ouvrages célèbres, en sept jours. Il est supérieur à toutes les difficultés matérielles de son art.

Une qualité remarquable chez Haydn, la première

parmi celles qui ne sont pas données par la nature, c'est l'art d'avoir un *style.* Une composition musicale est un discours qui se fait avec des sons au lieu d'employer la parole. Dans ses discours, Haydn a, au suprême degré, non seulement l'art d'augmenter l'effet de l'idée principale par les idées accessoires, mais encore de rendre les unes et les autres de la manière qui convient le mieux à la physionomie du sujet : c'est un peu ce qu'en littérature on nomme *convenance de style* *. Ainsi le style soutenu de Buffon n'admet pas ces tournures vives, originales et un peu familières qui font tant de plaisir dans Montesquieu.

Le motif d'une symphonie est la proposition que l'auteur entreprend de prouver, ou, pour mieux dire, de faire sentir. De même que l'orateur, après avoir proposé son sujet, le développe, présente ses preuves, répète ce qu'il veut démontrer, apporte de nouvelles preuves, et enfin conclut, de même Haydn cherche à faire sentir le *motif* de sa symphonie.

Il faut rappeler ce *motif* pour qu'on ne l'oublie pas : les compositeurs vulgaires se contentent, en le répétant servilement, de le faire passer d'un ton à un autre ; Haydn, au contraire, toutes les fois qu'il le reprend, lui donne un air de nouveauté, tantôt lui fait revêtir une certaine âpreté, tantôt l'embellit d'une manière délicate, et toujours donne à l'auditeur surpris le plaisir de le reconnaître sous un déguisement agréable. Vous que les sym-

phonies de Haydn ont frappé, je suis sûr que si vous avez suivi ce *pathos*, vous avez actuellement présents à la pensée ses admirables *andante*.

Au milieu de ce torrent d'idées, Haydn sait ne jamais sortir de ce qui semble naturel ; il n'est jamais baroque : tout est chez lui à la place la plus convenable.

Les symphonies de Haydn, comme les harangues de Cicéron, forment un vaste arsenal où se trouvent rassemblées toutes les ressources de l'art. Je pourrais, avec un piano, vous faire distinguer bien ou mal douze ou quinze figures musicales, aussi différentes entre elles que l'antithèse et la métonymie [1] de la rhétorique ; mais je ne vous ferai remarquer que les suspensions.

Je parle de ces silences imprévus de tout l'orchestre, quand Haydn, parvenu, dans la cadence du période musical, à la dernière note qui résout et ferme la phrase, s'arrête tout à coup au moment où les instruments semblaient le plus animés, et les fait taire tous.

Aussitôt qu'ils recommenceront, le premier son que vous entendrez, pensez-vous, sera cette dernière note, celle qui conclut la phrase, et que vous avez pour ainsi dire déjà entendue en esprit. Pas du tout. Haydn s'échappe alors, pour l'ordinaire,

1. *Grands mots que Pradon prend pour termes de chimie.*
BOILEAU.

à la *quinte*, par un petit passage plein de grâce qu'il avait déjà indiqué auparavant. Après vous avoir détourné un instant par ce trait léger, il revient au ton principal, et vous donne alors, tout entière, et à votre pleine satisfaction, cette cadence qu'il n'avait d'abord semblé vous refuser que pour vous la rendre ensuite plus agréable *.

Il profite très bien d'un des grands avantages que la musique instrumentale ait sur la musique chantée. Les instruments peuvent peindre les mouvements les plus rapides et les plus énergiques, tandis que le chant ne peut atteindre à l'expression des passions dès que celles-ci exigent un mouvement un peu rapide dans les paroles. Il faut du temps au compositeur, comme de la place sur sa toile au peintre. Ce sont là les *infirmités* de ces beaux arts. Voyez le duo

Sortite, sortite *,

entre Suzanne et Chérubin, au moment où il va sauter par la fenêtre ; on jouit de l'accompagnement ; mais, pour les paroles, elles marchent trop vite pour faire plaisir ; dans le duo

Svenami

du troisième acte des *Horaces* *, n'est-il pas d'une invraisemblance choquante que Camille, furieuse, se disputant avec le farouche Horace, parle aussi lentement ? Je trouve le duo très bien ; mais ces

paroles si lentes, dans une situation si vive, tuent le plaisir. Je me chargerais même de faire des paroles italiennes dans lesquelles Camille et Horace seraient deux amants déplorant ensemble le chagrin de ne pas se voir de quelques jours ; je les adapterais à l'air du duo *Svenami*, et je prétends que la musique peindrait aussi bien la douleur modérée de mes amants, que le patriotisme furieux et le désespoir de madame Grassini et de Crivelli. Si Cimarosa n'a pas réussi à exprimer ces paroles, qui se vantera de le faire ? Pour moi, il me semble que nous sommes arrivés là à une des bornes de l'art musical.

Un habitué de l'Opéra disait à un de mes amis : « Le grand homme que ce Gluck ! ses chants ne sont pas très agréables, il est vrai ; mais quelle expression ! Voyez Orphée chantant :

J'ai perdu mon Eurydice,
Rien n'égale mon malheur. »

Mon ami, qui a une belle voix, lui répondit en chantant sur le même air :

J'ai trouvé mon Eurydice,
Rien n'égale mon bonheur *.

Je vous engage à faire cette petite expérience, la partition sous les yeux.

Si vous voulez de la douleur, rappelez-vous

Ah ! rimembranza amara !

du commencement de *Don Juan* *. Remarquez que le mouvement est nécessairement lent, et que, peut-être, Mozart lui-même n'eût pu réussir à peindre un désespoir impétueux ; le désespoir de l'amant bourru, par exemple, quand il reçoit la lettre terrible qui consiste en ces mots : *Eh bien, non* ! Cette situation est très bien exprimée dans l'air de Cimarosa :

Senti, indegna ! io ti volea sposar,
E ti trovo innamorata.

Ici encore, le pauvre amant malheureux est sur le point de pleurer, sa raison s'égare, mais il n'est pas furieux. La musique ne peut pas plus représenter la fureur, qu'un peintre nous montrer deux instants différents de la même action. Le vrai mouvement de la musique vocale est celui des nocturnes. Rappelez-vous le nocturne de *Ser Marc' Antonio* *. C'est ce que savaient bien les Hasse, les Vinci, les Faustina et les Mingotti, et c'est ce qu'on ignore aujourd'hui.

Encore moins la musique peut-elle peindre tous les objets de la nature : les instruments ont la rapidité du mouvement ; mais aussi, n'ayant point de paroles, ils ne peuvent rien préciser. Sur cinquante personnes sensibles qui écoutent avec plaisir la même symphonie, il y a à parier que pas deux d'entre elles ne sont émues par la même image.

J'ai souvent pensé que l'effet des symphonies de Haydn et de Mozart s'augmenterait beaucoup si on

les jouait dans l'orchestre d'un théâtre, et si, pendant leur durée, des décorations excellentes et analogues à la pensée principale des différents morceaux se succédaient sur le théâtre. Une belle décoration, représentant une mer calme et un ciel immense et pur, augmenterait, ce me semble, l'effet de tel *andante* de Haydn qui peint une heureuse tranquillité.

En Allemagne, on est dans l'usage de figurer des tableaux connus. Toute une société, par exemple, prend des costumes hollandais, se divise en groupes, et figure, dans la plus parfaite immobilité et avec une rare perfection, un tableau de Téniers ou de Van Ostade *.

De tels tableaux sur le théâtre seraient un excellent commentaire aux symphonies de Haydn, et les fixeraient à jamais dans la mémoire. Je ne puis oublier la symphonie du chaos qui commence la *Création*, depuis que j'ai vu, dans le ballet de *Prométhée* *, les charmantes danseuses de Viganò peindre, en suivant les mouvements de la symphonie, l'étonnement des filles de la terre sensibles pour la première fois aux charmes des beaux-arts. On a beau faire ; la musique, qui est le plus vague des beaux-arts, n'est point descriptive à elle seule.

Quand elle atteint une des conditions qu'il faut remplir pour décrire, la rapidité du mouvement *, par exemple, elle perd la parole et les intonations si

touchantes de la voix humaine : a-t-elle la voix, elle perd la rapidité nécessaire.

Comment peindre une prairie émaillée de fleurs par des traits différents de ceux qui exprimeraient le bonheur d'un vent propice qui vient enfler les voiles de Pâris enlevant la belle Hélène ?

Paisiello et Sarti partagent avec Haydn * le grand mérite de savoir bien distribuer les diverses parties d'un ouvrage : c'est au moyen de cette sage économie intérieure que Paisiello compose, non pas un air, mais un opéra tout entier, avec deux ou trois passages délicieux. Il les déguise, les rappelle à la mémoire, les réunit, leur donne un air plus imposant ; peu à peu il les fait pénétrer dans l'âme de ses auditeurs, leur fait sentir la douceur des moindres notes, et produit enfin cette musique si pleine de grâces, et qui donne si peu de peine à comprendre. Voyez la *Molinara* *, que vous aimez tant. Voyez les accompagnements de *Pirro* * comparés à ceux de la *Ginevra* de Mayer, par exemple ; ou, si vous voulez mettre du noir à côté d'une rose, songez aux accompagnements de l'*Alceste* de Gluck.

Notre âme a besoin d'un certain temps pour comprendre un passage musical, pour le sentir, pour s'en pénétrer. La plus belle idée du monde ne produit qu'une sensation passagère, si le compositeur n'insiste pas. S'il passe trop vite à une autre pensée, la grâce s'évanouit. Haydn est encore admirable en cette partie, si essentielle dans des symphonies qui

n'ont point de paroles pour les expliquer, et qui ne sont interrompues par aucun récitatif, par aucun moment de silence. Voyez l'*adagio* du quatuor nº 45 : mais tous ses ouvrages fourmillent de tels exemples. Dès que son sujet commence à s'épuiser. il présente une agréable digression, et, sous des formes diverses et piquantes, le plaisir se reproduit. Il sait que, dans une symphonie comme dans un poème, les épisodes doivent orner le sujet, et non le faire oublier. Dans ce genre, Haydn est unique.

Voyez, dans les *Quatre Saisons*, le ballet des paysans, qui, peu à peu, devient une fugue pleine de feu, et forme une digression charmante.

La bonne économie des parties diverses d'une symphonie produit dans l'âme de l'auditeur une certaine satisfaction mêlée d'une douce tranquillité, sensation semblable, ce me semble, à celle que donne à l'œil l'harmonie des couleurs dans un tableau bien peint. Voyez le *Saint Jérôme* du Corrège [1] : le spectateur ne se rend point raison de ce qu'il éprouve, mais ses pas se tournent, sans qu'il s'en aperçoive, vers ce *Saint Jérôme*, tandis qu'il ne revient qu'en vertu d'une résolution formée au *Saint Sépulcre* du Carravage [2]. En musique, combien de Carravages pour

1. Nº 897.

2. Nº 838. Cette différence serait encore plus sensible, si je pouvais citer le *Saint Georges* de la galerie de Dresde. La beauté de Marie, l'expression divine de la Madeleine dans le *Saint Jérôme* de Paris, ne laissent pas le temps de sentir combien ce tableau est bien peint.



un Corrège ! Mais un tableau peut avoir un grand mérite, et ne pas donner à l'œil un plaisir sensible : tels sont plusieurs ouvrages des Carraches, qui ont poussé au noir, tandis que toute musique qui ne plaît pas d'abord à l'oreille n'est pas de la musique. La science des sons est si vague, qu'on n'est sûr de rien avec eux, sinon du plaisir qu'ils donnent actuellement.

C'est en vertu de combinaisons très profondes que Haydn divise la pensée musicale ou le chant entre les divers instruments de l'orchestre ; chacun a sa part, et la part qui lui convient. Je voudrais, mon ami, que, dans l'intervalle de cette lettre à la suivante, vous pussiez aller à votre Conservatoire de Paris, où, dites-vous, l'on exécute si bien les symphonies de notre compositeur. Voyez, en les écoutant, si vous reconnaissez la vérité de mes rêveries ; sinon, faites-moi une guerre impitoyable ; car, ou je me serai mal exprimé, ou mes idées seront aussi réelles que celles de cette bonne dame qui croyait voir, dans les taches de la lune, des amants heureux se penchant l'un vers l'autre.

Quelques faiseurs d'opéras ont voulu, de même, partager l'exposition de leurs idées entre l'orchestre et la voix de l'acteur. Ils ont oublié que la voix humaine a cela de particulier, que, dès qu'elle se fait entendre, elle attire à soi toute l'attention. Nous éprouvons tous, malheureusement, en avançant en âge, qu'à mesure qu'on est moins sensible et plus

savant, on devient plus attentif aux instruments de l'orchestre. Mais chez la plupart des hommes sensibles et faits pour la musique, plus le chant est clair et donné avec netteté, plus le plaisir est grand. Je ne vois d'exception à cela que dans certains morceaux de Mozart. Mais il est le La Fontaine de la musique ; et comme ceux qui ont voulu imiter le naturel du premier poète de la langue française n'ont attrapé que le niais, de même les compositeurs qui veulent suivre Mozart tombent dans le baroque le plus abominable. La douceur des mélodies de ce grand homme assaisonne tous ses accords, fait tout passer. Les compositeurs allemands, que j'entends tous les jours, renoncent à la grâce, et pour cause, dans un genre qui la demande impérieusement : ils veulent toujours donner du terrible. L'ouverture du moindre opéra-comique ressemble à un enterrement ou à une bataille. Ils vous disent que l'ouverture de la *Frascatana* * n'est pas forte d'harmonie.

C'est un peintre qui ne sait pas nuancer ses couleurs, qui ne connaît rien au *doux* et au *tendre*, et qui veut à toute force faire des portraits de femme. Il dit ensuite à ses élèves, d'un ton d'oracle : « Gardez-vous d'imiter ce malheureux Corrège, cet ennuyeux Paul Véronèse; soyez dur et heurté comme moi. »

Jadis en sa volière un riche curieux
Rassembla des oiseaux le peuple harmonieux ;
Le chantre de la nuit, le serin, la fauvette,
De leurs sons enchanteurs égayaient sa retraite ;

Il eut soin d'écarter les lézards et les rats ;
Ils n'osaient approcher ; ce temps ne dura pas.
Un nouveau maître vint ; ses gens se négligèrent ;
La volière tomba ; les rats s'en emparèrent ;
Ils dirent aux lézards : « Illustres compagnons,
Les oiseaux ne sont plus, et c'est nous qui régnons * ! »

VOLTAIRE.

LETTRE X

Salzbourg, le 6 mai 1809.

J'ai souvent vu demander à Haydn quel était celui de ses ouvrages qu'il préférait, il répondait : « Les *Sept Paroles.* » Voici d'abord l'explication du titre. Il y a cinquante ans, je crois, que l'on célébrait, le jeudi saint, à Madrid et à Cadix, une prière appelée de l'*entierro* * : ce sont les funérailles du Rédempteur. La religion et la gravité du peuple espagnol environnaient cette cérémonie d'une pompe extraordinaire : un prédicateur expliquait successivement chacune des sept paroles prononcées par Jésus du haut de sa croix ; une musique digne de ce grand sujet devait remplir les intervalles laissés à la com-

ponction des fidèles entre l'explication de chacune des sept paroles. Les directeurs de ce spectacle sacré firent courir une annonce dans toute l'Europe, par laquelle ils promettaient un prix considérable à l'auteur qui enverrait sept grandes symphonies exprimant les sentiments que devait donner chacune des sept paroles du Sauveur. Haydn seul concourut ; il envoya ces symphonies où

Spiega con tal pietate il suo concetto,
E il suon con tal dolcezza v' accompagna,
Che al crudo inferno intenerisce il petto [1].

DANTE.

A quoi bon les louer ? Il faut les entendre, être chrétien, pleurer, croire et frémir. Dans la suite, Michel Haydn, frère de notre compositeur, ajouta des paroles et un chant à cette sublime musique instrumentale : sans y rien changer, il la fit devenir accompagnement ; travail énorme, qui aurait effrayé un Monteverde ou un Palestrina. Ce chant ajouté est à quatre voix.

Quelques-unes des symphonies de Haydn ont été écrites pour les jours saints [2]. Au milieu de la douleur qu'elles expriment, il me semble entrevoir la vivacité caractéristique de Haydn, et çà et là des

1. Il exprime sa prière avec un accent si tendre, les sons qui l'accompagnent sont si doux, que le dur enfer en est touché.

2. Elles sont en G *sol ré ut*, D *la sol ré*, C *sol fa ut* mineur.

mouvements de colère par lesquels l'auteur désigne peut-être les Hébreux crucifiant leur Sauveur.

Voilà, mon cher Louis, le résumé de ce que j'ai senti bien souvent en écoutant les plus belles symphonies de Haydn, et cherchant à lire dans mon âme la manière dont elles parvenaient à me plaire. Je distinguais d'abord ce qui est commun entre elles, ou le style général qui y règne.

Je cherchais ensuite les ressemblances que ce style pouvait avoir avec celui de maîtres connus. On y trouve quelquefois mis en pratique les préceptes donnés par Bach ; on voit que, pour la conduite et le développement du chant des divers instruments, l'auteur a pris quelque chose dans Fux et dans Porpora ; que, pour la partie idéale, il a développé de très beaux germes d'idées contenus dans les ouvrages du Milanais Sammartini et de Jomelli.

Mais ces légères traces d'imitation sont loin de lui ôter le mérite incontestable d'avoir un style original, et digne de produire, ainsi qu'il est arrivé, une révolution totale dans la musique instrumentale. C'est ainsi qu'il n'est pas impossible que l'aimable Corrège ait pris quelques idées du clair-obscur sublime qui fait le charme de la *Léda*, du *Saint Jérôme*, de la *Madonna alla scodella*, dans les tableaux de Fra Bartolomeo et de Léonard de Vinci. Il n'en est pas moins réputé, et à juste titre, l'inventeur de ce clair-obscur qui a fait connaître aux modernes une seconde source de beauté idéale. Comme l'*Apollon*

offre la beauté des formes et des contours, de même la *Nuit* de Dresde, par ses ombres et ses demi-teintes, donne à l'âme plongée dans une douce rêverie cette sensation de bonheur qui l'élève et la transporte hors d'elle-même, et que l'on a appelée le sublime *.

LETTRE XI

Salzbourg, le 11 mai 1809.

Mon ami,

Avec une physionomie un peu bourrue, et une espèce de laconisme dans le discours, qui semblait indiquer un homme brusque, Haydn était gai, d'une humeur ouverte, et plaisant par caractère. Cette vivacité était, il est vrai, facilement comprimée par la présence d'étrangers ou de gens d'un rang supérieur. Rien ne rapproche les rangs en Allemagne ; c'est le pays du respect. A Paris, les cordons-bleus allaient voir d'Alembert dans son grenier ; en Autriche, Haydn ne vécut jamais qu'avec les musiciens ses collègues : il y perdit sans doute, et la société

aussi. Sa gaieté et l'abondance de ses idées le rendaient très propre à porter l'expression du comique dans la musique instrumentale, genre à peu près neuf, et où il fût allé loin, mais pour lequel il est indispensable, comme pour tout ce qui tient à la comédie, que l'auteur vive au milieu de la société la plus élégante. Haydn ne vit le grand monde que dans sa vieillesse, pendant ses voyages à Londres.

Son génie le portait naturellement à employer ses instruments à faire naître le rire. Souvent, aux répétitions, il donnait aux musiciens ses camarades de petites pièces de ce genre, qui, jusqu'ici, est bien borné. Vous me pardonnerez donc de vous faire part de ma petite érudition comique.

La plus ancienne des plaisanteries musicales que je connaisse est celle de Mérula [1], un des plus profonds contre-pointistes d'une époque où le chant n'avait pas encore pénétré dans la musique. Il imagina une fugue représentant des écoliers qui récitent devant leur pédagogue le pronom latin *qui, quæ, quod*, qu'ils ne savent pas bien. La confusion, les *embrouillamini*, les barbarismes des écoliers mêlés aux cris du pédagogue qui entre en fureur et leur distribue des férules, eurent les plus grands succès.

Benedetto Marcello, ce Vénitien si grave et si sublime dans son style sacré, le Pindare de la musique, est l'auteur de ce morceau connu intitulé

1. Il florissait vers 1630.

le *Capriccio*, où il se moque des castrats, qu'il détestait cordialement.

Deux basses-tailles et deux ténors commencent par chanter ensemble ces trois vers :

No, che lassù nei cori almi e beati
Non intrano castrati,
Perche scritto è in quel loco...

Le *soprano* alors part tout seul, et demande,

Dite : che è scritto mai ?

Les ténors et les basses-tailles répondent sur un ton extrêmement bas :

Arbor che non fa frutto
Arda nel fuoco *.

Sur quoi le *soprano* s'écrie, à l'autre bout de l'échelle :

Ahi ! ahi !

L'effet de ce morceau plein d'expression est incroyable. La distance extrême que l'auteur a mise entre les sons très aigus du malheureux *soprano* et les voix sombres des basses-tailles, produit la mélodie la plus ridicule du monde.

Le nazillement uniforme des capucins, auxquels même il est expressément défendu de chanter et de sortir du ton, a fourni un morceau plaisant à Jomelli.

L'élégant Galuppi, si connu par ses *opera buffa* et par sa musique d'église, n'a pas dédaigné de mettre en musique le chant d'une synagogue, et une dispute de vendeuses de fruits rassemblées dans un marché de Venise.

A Vienne, l'esprit méthodique du pays fixa un jour pour les plaisanteries de ce genre ; la soirée de la fête de Sainte-Cécile était consacrée, vers le milieu du dix-huitième siècle, à faire de la musique dans toutes les maisons, et l'usage voulait que les musiciens les plus graves présentassent ce jour-là à leurs amis des compositions comiques. Un père augustin, du beau couvent de Saint-Florian, en Autriche, prit un singulier texte pour ses plaisanteries : il composa une messe qui, sans scandale, a eu longtemps le privilège de faire pouffer de rire chanteurs et auditeurs.

Vous connaissez les canons bernesques * du père Martini de Bologne, celui des *Ivrognes*, celui des *Cloches*, celui des *Vieilles Religieuses*.

Le célèbre Clementi, l'émule de Mozart, dans ses compositions pour le piano, a publié à Londres, cette patrie des caricatures, un recueil de caricatures harmoniques, dans lesquelles il contrefait les plus célèbres compositeurs de piano : quiconque a la connaissance la plus légère des manières de Mozart, Haydn, Kozeluck, Sterkel, etc., et entend ces petites sonates, composées d'un prélude et d'une cadence, devine sur-le-champ le maître duquel on

THE

LIFE OF HAYDN,

IN A SERIES OF

LETTERS WRITTEN AT VIENNA.

FOLLOWED BY

THE LIFE OF MOZART,

WITH

OBSERVATIONS

ON

METASTASIO,

AND ON

THE PRESENT STATE

OF

MUSIC IN FRANCE AND ITALY.

TRANSLATED FROM THE FRENCH OF

L. A. C. BOMBET.

WITH NOTES,

BY

THE AUTHOR OF THE SACRED MELODIES.

LONDON:

JOHN MURRAY, ALBEMARLE-STREET.

1817.

TITRE DE LA TRADUCTION ANGLAISE.

se moque ; on y reconnaît son style, et surtout les petites affectations et les petites erreurs dans lesquelles il est sujet à tomber.

Du temps de Charles VI, le célèbre Porpora vivait à Vienne, pauvre et sans travail : sa musique ne plaisait pas à ce monarque connaisseur, comme trop pleine de trilles et de *mordenti*. Hasse fit un *oratorio* pour l'empereur, qui lui en demanda un second. Il supplia Sa Majesté de permettre que Porpora exécutât ce travail : l'empereur refusa d'abord, disant qu'il n'aimait point ce style chevrotant : mais touché de la générosité de Hasse, il finit par consentir à sa demande. Porpora, prévenu par son ami, ne mit pas un trille dans tout l'oratorio. L'empereur étonné répétait pendant la répétition générale : « C'est un autre homme : plus de trilles ! » Mais, arrivé à la fugue qui terminait la composition sacrée, il vit que le thème commençait par quatre notes *trillées*. Or vous savez que dans les fugues le sujet passe d'une partie à une autre, mais ne change pas : quand l'empereur, qui avait le privilège de ne rire jamais, entendit, dans le grand *plein* de la fugue, ce déluge de trilles qui semblait faire une musique de paralytiques enragés, il n'y put tenir, et rit peut-être pour la première fois de sa vie. En France, pays de la plaisanterie, celle-ci eût peut-être paru déplacée ; à Vienne, elle commença la fortune de Porpora.

De tous les morceaux comiques de Haydn, il ne

nous en reste qu'un : c'est cette symphonie connue, pendant laquelle tous les instruments disparaissent successivement, de façon qu'à la fin le premier violon se trouve jouer tout seul. Cette pièce singulière a fourni trois anecdotes, qui toutes sont attestées à Vienne par des témoins oculaires ; jugez de mon embarras. Les uns disent que Haydn, s'apercevant que ses innovations le faisaient voir de mauvais œil par les musiciens du prince, voulut se moquer d'eux. Il fit jouer sa symphonie, sans répétition préliminaire, devant Son Altesse, qui avait le mot de l'énigme : l'embarras des musiciens qui croyaient tous s'être trompés, et surtout la confusion du premier violon, quand à la fin il s'entendait jouer seul, divertit la cour d'Eisenstadt.

D'autres assurent que, le prince voulant congédier tout son orchestre, à l'exception de Haydn, celui-ci trouva ce moyen ingénieux de figurer le départ général, et la tristesse qui s'ensuivrait : chaque musicien sortait de la salle à mesure que sa partie avait fini. Je vous fais grâce de la troisième version.

Une autre fois, Haydn cherchant à amuser la société du prince, alla acheter, dans une foire d'un bourg de Hongrie, voisin d'Eisenstadt, un plein panier de sifflets, de petits violons, de coucous, de trompettes de bois, et de tous les instruments qui font le bonheur des enfants. Il prit la peine d'étudier leur portée et leur caractère, et composa la sympho-

nie la plus plaisante avec ces seuls instruments, dont quelques-uns même exécutent des solo : le coucou est la basse générale de cette pièce.

Beaucoup d'années après, Haydn, étant en Angleterre, s'aperçut que les Anglais, qui aimaient beaucoup ses compositions instrumentales quand le mouvement en était vif et *allegro*, s'endormaient ordinairement à l'*andante* ou à l'*adagio*, quelques beautés qu'il cherchât à y accumuler : il fit un *andante* plein de douceur, de suavité, et du chant le plus tranquille ; tous les instruments semblèrent s'éteindre peu à peu ; et au milieu du plus grand *pianissimo*, partant tous à la fois, et renforcés par un coup de timbale, ils firent ressauter l'auditoire endormi *.

LETTRE XII

Salzbourg, le 17 mai 1809.

Mon cher ami,

Assez longtemps nous avons suivi Haydn dans la carrière où il fut supérieur ; voyons maintenant ce qu'il a été dans la musique vocale. Nous avons de lui des messes, des opéras et des oratorios : ce sont trois genres.

Ce n'est guère que par conjectures que nous pouvons savoir ce que Haydn fut dans la musique théâtrale.

Les opéras qu'il composait pour le prince Esterhazy ne sortaient point des archives d'Eisenstadt,

qui un jour brûlèrent entièrement, ainsi que la maison de Haydn. Il perdit la plus grande partie de ce qu'il avait composé dans ce genre. On n'a conservé que l'*Armide*, l'*Orlando paladino*, la *Vera Costanza* et *lo Speziale*, qui sont peut-être ce qu'il avait fait de moins bon.

Jomelli, arrivant à Padoue pour y écrire un opéra, s'aperçut que les chanteurs et cantatrices ne valaient rien, et de plus, n'avaient nulle envie de bien faire : « Ah ! canailles, leur dit-il, je ferai chanter l'orchestre ; l'opéra ira aux nues, et vous à tous les diables. »

La troupe du prince Esterhazy, sans être précisément comme celle de Padoue, n'était pas excellente ; d'ailleurs Haydn, retenu dans sa patrie par mille liens, n'en sortit que déjà vieux, et n'écrivit jamais pour des théâtres publics.

Ces considérations vous préparent, mon cher Louis, à l'aveu que j'ai à vous faire relativement à la musique dramatique de notre compositeur.

Il avait trouvé la musique instrumentale dans l'enfance ; la musique chantée était au contraire, quand il parut, dans toute sa gloire : Pergolèse, Leo, Scarlatti, Guglielmi, Piccini et vingt autres l'avaient portée à un point de perfection qui depuis n'a été atteint et quelquefois surpassé que par Cimarosa et Mozart. Haydn ne s'éleva point à la beauté des mélodies de ces hommes célèbres : il faut avouer que, dans ce genre, il a été surpassé et par ses contem-

porains Sacchini, Cimarosa, Zingarelli, Mozart, etc., et même par ses successeurs, Tarchi, Nazolini, Fioravanti, Farinelli, etc.

Vous qui aimez à chercher dans l'âme des artistes les causes des qualités de leurs ouvrages, vous partagerez peut-être mon idée sur Haydn. On ne peut lui refuser sans doute une imagination vaste, pleine de vigueur, créatrice au suprême degré : mais peut-être ne fut-il pas aussi bien partagé du côté de la sensibilité ; et sans ce malheur-là plus de chant, plus d'amour, plus de musique théâtrale. Cette hilarité naturelle, cette joie caractéristique dont je vous ai parlé, ne permirent jamais à une certaine tristesse tendre d'approcher de cette âme heureuse et calme. Or, pour faire, comme pour entendre de la musique dramatique, il faut pouvoir dire, avec la belle Jessica :

I am never merry when I hear sweet music *.

The Merchant of Venice, acte V, sc. I.

Il faut être tendre et un peu triste pour trouver du plaisir même aux *Cantatrice villane* [1], ou aux *Nemici generosi* [2] ; c'est tout simple : si vous êtes gai, votre imagination n'a que faire d'être distraite des images qui l'occupent.

Autre raison. Pour dominer l'âme des spectateurs,

1. Chef-d'œuvre de Fioravanti, très goûté à Paris.
2. Opéra très comique de l'excellent Cimarosa.

peine ou plaisir. Il paraît que, de tous nos organes, l'oreille est celui qui est le plus sensible aux secousses agréables ou déplaisantes. L'odorat et le tact sont aussi très susceptibles de plaisir ou de peine : l'œil est le plus endurci de tous ; aussi il sent très peu le plaisir physique. Montrez un beau tableau [1] à un sot, il n'éprouvera rien de très agréable, parce que la jouissance que donne la vue d'un beau tableau vient presque toute de l'esprit. Il ne manquera pas de préférer une enseigne bien enluminée au *Jésus-Christ appelant saint Matthieu*, de Louis Carrache [2]. Faites entendre, au contraire, à votre sot un bel air bien chanté, il donnera peut-être quelques signes de plaisir, tandis qu'un air mal chanté lui fera quelque peine. Allez au Musée un dimanche, vous trouverez, à un certain point de la galerie, le passage intercepté par la foule rassemblée devant un tableau, et tous les dimanches devant le même. Vous croyez que c'est un chef-d'œuvre ; pas du tout : c'est une croûte de l'école allemande, représentant le *Jugement dernier*. Le peuple aime à voir la grimace des damnés. Suivez le soir ce peuple au spectacle *gratis*, vous le verrez applaudir avec transport aux airs chantés par madame Branchu, tandis que, le matin, les tableaux de Paul Véronèse ne lui disaient rien.

1. Le *Mariage de sainte Catherine*, du Corrége, nº 895.
2. Musée, nº 878.

Je conclurais de tout ceci que si, en musique, on sacrifie à quelque autre vue le plaisir physique qu'elle doit nous donner avant tout, ce qu'on entend n'est plus de la musique, c'est un bruit qui vient offenser notre oreille sous prétexte d'émouvoir notre âme. C'est pour cela, je crois, que je n'assiste pas sans peine à tout un opéra de Gluck. Adieu *.

LETTRE XIII

Salzbourg, le 18 mai 1809.

La *mélodie*, c'est-à-dire cette succession agréable de tons analogues qui émeuvent doucement l'oreille, sans jamais lui déplaire ; la *mélodie*, par exemple l'air

Signora contessina [1]

1. Je parle si souvent du *Matrimonio segreto*, qui est le chef-d'œuvre de Cimarosa, et que je regarde comme très connu à Paris, que l'on me conseille de nicher dans quelque coin un petit extrait de la pièce pour les amateurs de musique qui n'habitent pas Paris.

Geronimo, un marchand de Venise très riche et un peu sourd, avait deux filles, Caroline et Élisette. L'aimable Caroline venait de consentir à épouser secrètement Paolino, le premier commis de son père *(a)* ; mais celui-ci avait la

(a) La pièce commence par deux duos pleins de tendresse, qui nous intéressent sur-le-champ aux amants, et qui font l'exposition. *Cara ! Cara !* est le commencement du premier duo. Les premières paroles du second sont : *Io ti lascio, perche uniti.*

chanté par madame Barilli dans le *Matrimonio segreto*, est le moyen principal de produire ce plaisir physique. L'harmonie vient ensuite. « C'est le chant

manie de la noblesse, et ils étaient fort embarrassés pour lui déclarer leur mariage. Paolino, qui cherchait toutes les occasions de lui faire sa cour, avait arrangé celui d'Élisette, sa fille aînée, avec le comte Robinson : Geronimo est charmé de s'allier à un homme titré, et de voir sa fille devenir comtesse *(b)*. Le comte arrive, on le présente à la famille *(c)* : les grâces de Caroline lui font changer de dessein *(d)* ; il déclare à Paolino, l'amant de Caroline, qu'il va la demander pour épouse au lieu d'Élisette, et que, pour faire consentir le vieux marchand à ce troc, assez simple dans un mariage de convenance, il se contentera d'une dot de cinquante mille écus au lieu de cent mille qui ont été promis *(e)*. Élisette, très piquée de la froideur du comte, et qui le surprend baisant la main de Caroline, le dénonce à Fidalma, sœur du vieux marchand *(f)*, qui, de son côté, pense que sa grande fortune la rend un parti très sortable pour Paolino. Geronimo, qui est sourd, n'entend pas bien la proposition du comte et les plaintes d'Élisette *(g)*, et entre dans un accès de colère qui fait le finale du premier acte *(h)*.

(b) Il chante ce bel air de basse-taille, *le Orecchie spalancate*, où se trouve la réunion singulière du ridicule le plus vrai et d'une onction touchante. On rit de Geronimo, mais on l'aime, et le sentiment de l'odieux est éloigné de l'âme du spectateur pour tout le reste de la pièce.

(c) Il chante, en entrant, l'air *Senza far cerimonie*.

(d) *Il cor m' a ingannato* ; et ensuite beau quatuor peignant les passions les plus profondes sans mélange de tristesse. C'est un des morceaux qui marquent le mieux la différence des routes suivies par Cimarosa et par Mozart. Qu'on se figure ce dernier traitant le sujet de ce quatuor.

(e) Duo touchant que Paolino commence par cette belle phrase : *Deh signor !*

(f) Air : *Io voglio susurrar la casa e la città.*

(g) Air : *Voi credete che gli sposi faccian come i sigisbei.*

(h) On ne trouve jamais, dans Mozart, de ces sortes de morceaux, chefs-d'œuvre de verve et de gaieté ; mais aussi un air tel que *Dove sono i bei momenti*, dans la bouche de Caroline, peindrait sa situation d'une manière plus touchante.

qui est le charme de la musique, » disait sans cesse Haydn. C'est aussi ce qu'il y a de plus difficile à faire. Il ne faut que de l'étude et de la patience pour produire des accords agréables ; mais trouver un beau chant est l'œuvre du génie. J'ai souvent pensé que s'il y avait une académie de musiciens en France,

Au second, dispute entre le comte et Geronimo : c'est le fameux duo *Se fiato in corpo avete.* Désespoir de Caroline, qu'on veut mettre au couvent ; proposition de Fidalma à Paolino *(i)* ; jalousie de Caroline, air superbe chanté par elle et supprimé à Paris : elle pardonne à Paolino, qui lui expose les mesures qu'il a prises pour leur secret départ ; c'est l'air à prétention de la pièce : *Pria che spunti in ciel l'aurora.*

Le comte et Élisette se rencontrent en venant prendre des flambeaux au salon pour rentrer se coucher dans leurs appartements. Le comte lui déclare qu'il ne peut l'épouser *(j)*. Il est près de minuit, la tremblante Caroline paraît avec son amant ; comme ils traversent le salon pour prendre la fuite, ils entendent encore quelque bruit dans la maison, et Paolino rentre avec sa femme dans la chambre de celle-ci. Élisette, que la jalousie tient éveillée, entend parler distinctement dans cette chambre, croit que c'est le comte, appelle son père *(k)* et sa tante, qui s'étaient déjà retirés chez eux. On frappe à la porte de Caroline ; elle en sort avec son amant : tout se découvre, et sur les instances du comte, qui chante au père le bel air *Ascoltate un uom del mondo*, et qui, pour obtenir la grâce de Caroline, consent à épouser Élisette, celui-ci pardonne aux amants.

Cette pièce est originairement du fameux acteur Garrick. En anglais, le caractère de la sœur est atroce, et tout le drame est sombre et triste ; la pièce italienne est, au contraire, une jolie petite comédie, très bien coupée par la musique *.

(i) Air : *Ma con un marito via meglio si stà.*
(j) Très joli air de Farinelli : *Signorina, io non v' amo.*
(k) Air *Il conte sta chiuso con mia sorellina.*

il y aurait un moyen bien simple de leur faire faire leurs preuves ; ce serait de les prier d'envoyer à l'académie dix lignes de musique, sans plus.

Mozart écrirait :

Voi che sapete.

Figaro.

Cimarosa :

Da che il caso è disperato.

Matrimonio.

Paisiello :

Quelli là.

La Molinara.

Mais qu'écriraient M.***, et M.***, et M.*** ? En effet, un beau chant n'a pas besoin d'ornements ni d'accessoires pour donner du plaisir. Voulez-vous voir si un chant est beau, dépouillez-le de ses accompagnements. On peut dire d'une belle mélodie ce qu'Aristenète disait de son amie :

Induitur, formosa est ; exuitur, ipsa forma est.
Vêtue, elle est belle ; nue, c'est la beauté elle-même.

Quant à la musique de Gluck, que vous me citez, César dit à un poëte qui lui récitait des vers : « Tu chantes trop pour un homme qui lit, et tu lis trop pour un homme qui chante. » Quelquefois cependant Gluck a su parler au cœur, ou avec des chants délicats et tendres, comme dans les gémissements des nymphes de Thessalie sur la tombe d'Admète *, ou

par des notes fortes et vibrées, comme dans la scène d'Orphée avec les Furies.

Il en est de la musique dans une pièce comme de l'amour dans un cœur : s'il n'y règne pas en despote, si tout ne lui a pas été sacrifié, ce n'est pas de l'amour.

Cela posé, comment trouver un beau chant ? Justement par la méthode que Corneille employa pour trouver le *Qu'il mourût.* Deux cents Laharpe peuvent faire des tragédies raisonnables, ce sont les musiciens grands harmonistes qui remplissent l'Allemagne. Leur musique est correcte ; elle est savante, elle est bien travaillée ; elle n'a qu'un seul défaut, c'est qu'on y bâille.

Je croirais que, pour faire un Corneille en musique, il faut que le hasard réunisse à une âme passionnée une oreille très sensible. Il faut que ces deux genres de sensations soient liés de manière que, dans ses moments les plus tristes, lorsqu'il croit sa maîtresse infidèle, le jeune Sacchini soit un peu consolé par quelques notes qu'il entend chanter à demi-voix par un passant. Or, jusqu'ici, de telles âmes ne sont guère nées que dans les environs du Vésuve. Pourquoi? Je n'en sais rien ; mais voyez la liste des grands musiciens.

La musique des Allemands est trop altérée par la fréquence des modulations et la richesse des accords. Cette nation veut du savoir en tout, et aurait sans doute une meilleure musique, ou plutôt une musique

plus italienne, si ses jeunes gens, un peu moins fidèles à la science, aimaient un peu plus le plaisir. Promenez-vous dans Gœttingue, vous remarquerez de grands jeunes gens blonds un peu pédants, un peu mélancoliques, marchant par ressorts dans les rues, scrupuleusement exacts à leurs heures de travail, dominés par l'imagination, mais rarement très passionnés.

L'ancienne musique des Flamands n'était qu'un tissu d'accords dénué de pensées. Cette nation faisait sa musique comme ses tableaux : beaucoup de travail, beaucoup de patience, et rien de plus.

Les amateurs de toute l'Europe, à l'exception des Français, trouvent que la mélodie d'une nation voisine * est irrégulière et sautillante, languissante à la fois et barbare, surtout très sujette à ennuyer. La mélodie des Anglais est trop uniforme, si toutefois ils en ont une. Il en est de même des Russes, et, chose étonnante, des Espagnols. Comment se figurer que ce pays favorisé du soleil, que la patrie du Cid et de ces guerriers troubadours qu'on trouvait encore dans les armées de Charles-Quint, n'ait pas produit des musiciens célèbres ? Cette brave nation, si capable de grandes choses, dont les romances respirent tant de sensibilité et de mélancolie, a deux ou trois chants différents, et puis c'est tout. On dirait que les Espagnols n'aiment pas la multiplicité des idées dans leurs affections ; une ou deux idées, mais profondes, mais constantes, mais indestructibles.

La musique des Orientaux n'est pas assez distincte, et ressemble plutôt à un gémissement continu qu'à un chant quelconque.

En Italie, un opéra est composé de chant et d'accompagnements ou de musique instrumentale : celle-ci doit être la très humble servante de l'autre, et servir seulement à en augmenter l'effet ; quelquefois, cependant, la peinture de quelque grande révolution de la nature donne à la musique instrumentale une occasion raisonnable de briller. Les instruments, ayant une échelle plus étendue que la voix de l'homme et une grande variété de sons, peuvent figurer des choses auxquelles la voix ne saurait atteindre : ils feront, par exemple, la peinture d'une tempête, celle d'une forêt troublée la nuit par les hurlements des bêtes féroces.

Dans l'opéra, les instruments peuvent donner de temps en temps ces touches énergiques, claires et caractéristiques qui raniment toute la composition ; par exemple, dans le *Mariage secret*, le trait de l'orchestre, dans le quatuor du premier acte, après ces mots :

Cosi un poco il suo orgoglio.

Haydn, accoutumé à se livrer à la fougue de son imagination, à manier l'orchestre comme Hercule se servait de sa massue, obligé de suivre les idées du poète, et de modérer son luxe instrumental, se trouve comme un géant enchaîné : c'est de la musi-

que bien faite ; mais plus de chaleur, plus de génie, plus de naturel ; cette originalité brillante a disparu, et, chose étonnante ! cet homme qui vante le chant à tout propos, qui revient sans cesse à ce précepte, ne met pas assez de chant dans ses ouvrages. Je crois entendre vos auteurs à la mode nous vanter, en style d'amphigouri, la belle simplicité des écrivains du siècle de Louis XIV.

Haydn avoue en quelque sorte sa médiocrité en ce genre. Il dit que s'il avait pu passer quelques années en Italie, entendre les voix délicieuses et étudier les maîtres de l'école de Naples, il aurait aussi bien fait dans l'opéra que dans la musique instrumentale : c'est ce dont je doute : imagination et sensibilité sont deux choses. On peut faire le cinquième livre de l'*Enéide*, décrire des jeux funèbres avec une touche brillante et majestueuse, faire combattre Entelle et Darès, et ne savoir pas faire mourir Didon d'une manière vraisemblable et touchante *. On ne voit pas les passions comme un coucher du soleil. Vingt fois par mois, à Naples, la nature présente de superbes couchers du soleil aux Claude Lorrain ; mais où Raphaël a-t-il pris l'expression de la *Madonna alla seggiola* ? Dans son cœur *.

LETTRE XIV *

Salzbourg, le 21 mai 1809.

Vous désirez, mon cher Louis, que j'écrive à Naples pour avoir une notice sur la musique de ce pays ; puisque je la cite si souvent, dites-vous, je dois vous la faire connaître. Vous avez ouï dire que la musique devenait plus originale à mesure qu'on avançait dans l'espèce de botte que forme l'Italie : vous aimez la douce Parthénope qui inspira Virgile ; vous enviez son sort : fatigués de tempêtes révolutionnaires, nous voudrions pouvoir dire :

... Illo me tempore dulcis alebat
Parthenope, studiis florentem ignobilis oti.

Enfin, vous prétendez que la musique qu'on y faisait du temps de ce bienheureux *repos*, ayant été

destinée à plaire à des Napolitains et ayant si bien rempli son objet, c'est par un homme du pays qu'elle doit être jugée.

Ce que vous désirez, je l'ai fait depuis longtemps. Voici une esquisse de la musique de l'école de Naples, qui m'a été fournie, il y a quelques années, par un grand abbé sec, fou du violoncelle, et habitué du théâtre de Saint-Charles, où il n'a pas manqué une représentation depuis quarante ans, je crois.

Je ne suis que traducteur, et ne change rien à ses jugements, qui ne sont pas les miens tout à fait. Vous remarquerez qu'il ne parle pas de Cimarosa ; c'est qu'en 1803, il ne fallait pas nommer Cimarosa à Naples.

Naples, 10 octobre 1803.

Amico stimatissimo,

« Naples a eu quatre écoles de musique vocale et instrumentale ; mais il n'en existe plus aujourd'hui que trois, où se trouvent environ deux cent trente élèves. Ceux de chaque école ont un uniforme différent : les élèves de Sainte-Marie-de-Lorette sont en blanc ; ceux de la *Pietà* en bleu turquin ou bleu de ciel ; de là vient qu'on les appelle *Turchini* ; ceux de Saint-Onuphre sont couleur de puce et blanc. C'est de ces écoles que sont sortis les plus grands musiciens du monde ; chose naturelle, notre pays est celui où l'on aime le mieux la musique. Les

grands compositeurs que Naples a produits vécurent vers le commencement du dix-huitième siècle.

« Il est naturel de distinguer les chefs d'école qui ont produit des révolutions dans toute la musique de ceux qui n'ont cultivé qu'un seul genre de composition.

« Parmi les premiers, nous mettrons, avant tous les autres, Alexandre Scarlatti, qui doit être considéré comme le fondateur de l'art musical moderne, puisqu'on lui doit la science du contre-point. Il était de Messine, et mourut vers 1725.

« Porpora mourut pauvre, à quatre-vingt-dix ans, vers 1770. Il a donné au théâtre un grand nombre d'ouvrages qui sont regardés comme des modèles. Ses cantates leur sont encore supérieures.

« Leo fut son disciple, et surpassa son maître. Il mourut à quarante-deux ans, en 1745. Sa manière est inimitable : l'air :

Misero pargoletto [1],

de *Démophon*, est un chef-d'œuvre d'expression.

1. Cette situation est une des plus touchantes du théâtre de Métastase, et Leo l'a rendue divinement. Timante, jeune prince qui se croit fils du farouche Démophon, roi d'Épire, est marié secrètement depuis deux ans à Dircée ; il en a un fils. Démophon découvre ce mariage, et trouve dans les lois de son royaume le moyen de les faire périr tous deux ; on les conduit à la mort ; mais son âme cruelle est touchée par les prières du peuple : il leur pardonne. Au moment où Timante vole dans les bras de Dircée, un ami fidèle lui

« Francesco Durante naquit à Grumo, village des environs de Naples. La gloire de rendre facile le contre-point lui était réservée. Je regarde comme son plus bel ouvrage les cantates de Scarlatti arrangées en *duos*.

donne la preuve évidente que Dircée est fille de Démophon.

Plein d'horreur pour le crime involontaire dont il s'est rendu coupable en épousant sa sœur, au désespoir d'être obligé de renoncer à Dircée, il voit en lui un nouvel Œdipe, il demeure immobile et plongé dans une sombre horreur.

Dircée, qui ne peut comprendre cette étrange froideur, le supplie de parler, au nom de leur amour ; son horreur redouble : elle lui présente son fils, en le suppliant du moins de jeter un regard sur cet enfant qui le caresse : le malheureux Timante ne peut plus contenir sa douleur ; il embrasse son fils, et l'air commence :

Misero pargoletto,
Il tuo destin non sai :
Ah ! non gli dite mai
Qual era il genitor.

Come in un punto, oh Dio !
Tutto cambiò d'aspetto !
Voi foste il mio diletto,
Voi siete il mio terror.

c'est-à-dire :

Trop malheureux enfant,
Tu ignores ton destin :
Ah ! ne lui dites jamais
Quel fut son triste père.

Grand Dieu ! combien en un instant
Tout a changé d'aspect pour moi !
Vous fûtes un jour le bonheur de ma vie,
Et vous en êtes le tourment.

A chaque répétition de ces paroles que Timante adresse tantôt à son fils, tantôt à Dircée, Leo a su peindre une nouvelle nuance de son profond désespoir.

« Nous mettrons au premier rang des musiciens du second genre, Vinci, le père de ceux qui ont écrit pour le théâtre. Son mérite est de réunir l'expression la plus vive à une profonde connaissance du contrepoint. Son chef-d'œuvre est l'*Artaserce* de Métastase. Il mourut en 1732, à la fleur de l'âge, et, à ce qu'on dit, empoisonné par un parent d'une dame romaine qu'il avait aimée.

« Jean-Baptiste Jesi était né à Pergola, dans la Marche, ce qui le fit appeler *Pergolese.* Il fut élevé dans une des écoles de Naples, où Durante fut son maître, et il mourut à vingt-cinq ans, en 1733. Celui-ci fut un vrai génie. Ses ouvrages immortels sont le *Stabat Mater*, l'air *Se cerca, se dice* de l'*Olympiade*, et la *Servante maîtresse*, dans le genre bouffe. Le P. Martini a dit que Pergolèse était tellement supérieur dans ce genre, et y était tellement porté par la nature, qu'il y a des motifs bouffes jusque dans le *Stabat Mater*. En général, sa manière est mélancolique et expressive.

« Hasse, appelé *il Sassone*, fut élève d'Alexandre Scarlatti, et le plus naturel des compositeurs de son temps.

« Jomelli naquit à Averse, et mourut en 1775. Il a montré un génie étendu. Le *Miserere* et le *Benedictus* sont ses plus beaux ouvrages dans la manière noble et simple, l'*Armide* et l'*Iphigénie*, ce qu'il a fait de mieux pour le théâtre. Il a trop aimé les instruments.

« David Perez, né à Naples, et qui est mort vers 1790, a composé un *Credo* qui, à certaines solennités, se chante encore dans l'église des Pères de l'Oratoire, où l'on va l'entendre comme original. C'est un des compositeurs qui ont soutenu le plus tard la rigueur d'un contre-point. Il a travaillé avec succès pour le théâtre et pour l'église.

« Traetta, le maître et le compagnon de Sacchini dans le Conservatoire de Sainte-Marie-de-Lorette, a couru la même carrière que lui. Il eut plus d'art que Sacchini, qui passe pour avoir eu plus de génie. Le caractère de Sacchini est une facilité pleine de gaieté. On distingue parmi ses compositions *serie* le récitatif *Berenice, che fai* ? avec l'air qui le suit.

« Bach, né en Allemagne, fut élevé à Naples. On l'aime à cause de la tendresse qui anime ses compositions. La musique qu'il fit sur le duo

Se mai più sarò geloso

paraît avec avantage dans le recueil des airs que les plus excellents maîtres ont composés sur ces paroles. On pourrait dire que Bach a particulièrement réussi à exprimer l'ironie.

« Tous ces musiciens moururent vers 1780.

« Piccini a été le rival de Jomelli dans la manière noble. On ne peut rien préférer à son duo

Fra queste ombre meste, o cara !

Peut-être doit-on le regarder comme le fondateur du théâtre *buffa* actuel.

« Paisiello, Guglielmi et Anfossi sont ceux de ses disciples qui ont un nom. Mais, malgré leurs ouvrages, la décadence de la musique à Naples est sensible et rapide [1]. Adieu. »

1. Époques de quelques compositeurs :

Durante, né	en	1693,	mort en	1755.
Leo,	—	1694,	—	1745.
Vinci,	—	1705,	—	1732.
Hasse,	—	1705,	—	1783.
Hændel,	—	1684,	—	1759.
Galuppi,	—	1703,	—	1785.
Jomelli,	—	1714,	—	1774.
Porpora,	—	1685,	—	1767.
Benda,	—	1714,	—	1795 *.
Piccini,	—	1728,	—	1800.
Sacchini,	—	1735,	—	1786.
Paisiello,	—	1741,		
Guglielmi,	—	1727,	—	1804.
Anfossi,	—	1736,	—	1775.
Sarti,	—	1730,	—	1802.
Zingarelli,	—	1752,		
Traetta,	—	1738,	—	1779 (a)
Ch. Bach,	—	1735,	—	1782.
Mayer, né	vers	1760.		
Mosca, né	vers	1775.		

(a) Traetta, artiste profond et mélancolique, excelle dans les effets pittoresques et sombres de l'harmonie. Dans sa *Sophonisbe*, cette reine se jette entre son époux et son amant, qui veulent combattre : « Cruels, leur dit-elle, que faites-vous ? Si vous voulez du sang, frappez, voilà mon sein. » Et, comme ils s'obstinent à sortir, elle s'écrie : « Où allez-vous ? Ah ! non ! » Sur cet *Ah !* l'air est interrompu : le compositeur, voyant qu'il fallait ici sortir de la règle générale, et ne sachant comment exprimer le degré de voix que l'actrice devait donner, a mis au-dessus de la note *sol*, entre deux parenthèses : *un urlo francese.*

LETTRE XV

Salzbourg, le 25 mai 1809.

Mon cher ami,

A mon dernier voyage en Italie, j'ai encore visité la petite maison d'Arqua, et la vieille chaise où Pétrarque était assis en écrivant ses *Triomphes*. Je ne passe jamais à Venise * sans me faire ouvrir le magasin qu'on a établi dans l'église où notre divin Cimarosa a été inhumé en 1801.

Vous prendrez donc peut-être quelque intérêt aux détails, peu intéressants en eux-mêmes, que j'ai rassemblés sur la vie de notre compositeur.

En marquant l'arrangement d'une des journées de Haydn, depuis son entrée au service du prince Esterhazy, nous avons décrit sa vie pendant trente années. Il travaillait constamment, mais il travail-

lait avec peine, ce qui certainement n'était pas chez lui défaut d'idées ; mais la délicatesse de son goût était très difficile à contenter. Une symphonie lui coûtait un mois de travail, une messe plus du double. Ses brouillons sont pleins de passages différents. Pour une seule symphonie, on trouve notées des idées qui suffiraient à trois ou quatre. C'est ainsi que j'ai vu à Ferrare la feuille de papier sur laquelle l'Arioste a écrit, de seize manières différentes, la belle octave de la *Tempête* ; et ce n'est qu'à la fin de la feuille qu'on trouve la version qu'il a préférée :

Stendon le nubi un tenebroso velo, etc.

Comme Haydn le disait lui-même, son plus grand bonheur fut toujours le travail.

C'est ainsi que l'on peut concevoir l'énorme quantité d'ouvrages qu'il a mis au jour. La société, qui vole les trois quarts de leur temps aux artistes vivant à Paris *, ne lui prenait que les moments dans lesquels il est impossible de travailler.

Gluck, pour échauffer son imagination et se transporter en Aulide ou à Sparte, avait besoin de se trouver au milieu d'une belle prairie : là, son piano devant lui, et deux bouteilles de champagne à ses côtés, il écrivait en plein air ses deux *Iphigénies*, son *Orphée* et ses autres ouvrages.

Sarti, au contraire, voulait une chambre vaste, obscure, éclairée à peine par une lampe funèbre sus-

pendue au plafond ; et c'était seulement dans les moments les plus silencieux de la nuit qu'il trouvait les pensées musicales. C'est ainsi qu'il écrivit le *Medonte*, le rondo

Mia speranza,

et le plus bel air qu'on connaisse, je veux dire

La dolce compagna.

Cimarosa aimait le bruit ; il voulait avoir ses amis autour de lui en composant. C'est en faisant des folies avec eux que lui vinrent les *Horaces* et le *Mariage secret*, c'est-à-dire l'opéra *seria* le plus beau, le plus riche, le plus original, et le premier opéra *buffa* du théâtre italien. Souvent, en une seule nuit, il écrivait les motifs de huit ou dix de ces airs charmants, qu'il achevait ensuite au milieu de ses amis. Ce fut après avoir été quinze jours à ne rien faire et à se promener dans les environs de Prague, que l'air

Pria che spunti in ciel l'aurora.

lui vint tout à coup, au moment où il y songeait le moins.

Sacchini ne trouvait pas un chant s'il n'avait sa maîtresse à ses côtés, et si ses jeunes chats, dont il admirait toute la grâce, ne jouaient autour de lui.

Paisiello compose dans son lit. C'est entre deux draps qu'il a trouvé le *Barbier de Séville*, la *Molinara* et tant de chefs-d'œuvre de grâce et de facilité.

La lecture d'un passage de quelque saint père ou de quelque classique latin est nécessaire à Zingarelli pour improviser ensuite en moins de quatre heures un acte entier de *Pirro* ou de *Roméo et Juliette.* Je me souviens d'un frère d'Anfossi, qui promettait beaucoup et qui mourut jeune. Il ne pouvait écrire une note s'il n'était au milieu de poulets rôtis et de saucisses fumantes.

Pour Haydn, solitaire et sobre comme Newton, ayant au doigt la bague que le grand Frédéric lui avait envoyée, et qui, disait-il, était nécessaire à son imagination, il s'asseyait à son piano, et après quelques instants son imagination planait au milieu des anges. Rien ne le troublait à Eisenstadt ; il vivait tout entier à son art, et loin des pensées * terrestres.

Cette existence monotone et douce, remplie par un travail agréable, ne cessa qu'à la mort du prince Nicolas, son patron, en 1789.

Un effet singulier de cette vie retirée, c'est que notre compositeur, ne sortant jamais de la petite ville, apanage de son prince, fut le seul homme, s'occupant de musique en Europe, qui ignorât pendant longtemps la célébrité de Joseph Haydn. Le premier hommage qu'on lui rendit fut original. Comme si c'était un sort que tous les ridicules, en fait de musique, naquissent à Paris, Haydn reçut d'un amateur célèbre de ce pays-là la commission de composer un morceau de musique vocale. En

même temps, pour lui servir de modèle, on joignait à la lettre des morceaux choisis de Lulli et de Rameau. On juge de l'effet que cette paperasse dut faire, en 1780, sur Haydn, nourri des chefs-d'œuvre de l'école d'Italie, qui depuis cinquante ans était au comble de sa gloire. Il renvoya les morceaux précieux, en répondant, avec une simplicité malicieuse, « qu'il était Haydn, et non pas Lulli et Rameau ; que si l'on voulait de la musique de ces grands compositeurs, on en demandât à eux ou à leurs élèves ; que, quant à lui, il ne pouvait malheureusement faire que de la musique de Haydn. »

On parlait de lui depuis bien des années, quand, presque en même temps, il fut invité par les directeurs les plus renommés des théâtres de Naples, de Lisbonne, Venise, Londres, Milan, etc., à composer des opéras pour eux. Mais l'amour du repos, un attachement bien naturel pour son prince, et pour sa manière de vivre méthodique, le retinrent en Hongrie et l'emportèrent sur son désir constant de passer les monts. Il ne serait peut-être jamais sorti d'Eisenstadt, si mademoiselle Boselli n'était venue à mourir. Haydn, après cette perte, commença à sentir du vide dans ses journées. Il venait de refuser l'invitation des directeurs du *Concert spirituel* * de Paris. Après la mort de son amie, il accepta les propositions d'un violon de Londres, nommé Salomon, qui dirigeait dans cette ville une entreprise de concerts. Salomon pensa qu'un homme de génie,

déniché tout exprès pour les amateurs de Londres, mettrait son concert à la mode. Il donnait vingt concerts par an, et promit à Haydn cent sequins par concert (douze cents francs). Haydn, ayant accepté ces conditions, partit pour Londres en 1790, à l'âge de cinquante-neuf ans. Il y passa plus d'un an. La musique nouvelle qu'il composa pour ces concerts fut très goûtée. La bonhomie dans les manières, réunie à la présence certaine du génie, devait réussir chez une nation généreuse et réfléchie. Souvent un Anglais s'approchait de lui dans la rue, le toisait en silence de la tête aux pieds, et s'éloignait en disant : « Voilà donc un grand homme ! »

Haydn racontait avec plaisir beaucoup d'anecdotes de son séjour à Londres, lorsqu'il contait encore. Un lord, passionné pour la musique, à ce qu'il disait, vint le trouver un matin, et lui demanda des leçons de contre-point, à une guinée la leçon. Haydn, voyant que le milord avait quelques connaissances en musique, accepte. « Quand commençons-nous ?— Actuellement, si vous voulez, dit le lord » ; et il tire de sa poche un quatuor de Haydn. « Pour première leçon, reprend-il, examinons ce quatuor, et dites-moi le pourquoi de certaines modulations, et de la conduite générale de la composition, que je ne puis approuver totalement, parce qu'elles sont contraires aux principes. »

Haydn, un peu surpris, dit qu'il est prêt à répondre. Le lord commence, et dès les premières

mesures il trouve à redire à chaque note. Haydn, qui inventait habituellement, et qui était le contraire d'un pédant, se trouvait fort embarrassé, et répondait toujours : « J'ai fait ceci, parce que ça fait un bon effet ; j'ai placé ce passage ainsi, parce qu'il fait bien. » L'Anglais, qui jugeait que ces réponses ne prouvaient rien, recommençait ses preuves, et lui démontrait par bonnes raisons que son quatuor ne valait rien. « Mais, milord, arrangez ce quatuor à votre fantaisie ; faites-le jouer, et vous verrez laquelle des deux manières est la meilleure. — Mais pourquoi la vôtre, qui est contraire aux règles, peut-elle être la meilleure ? — Parce qu'elle est la plus agréable. » Le lord répliquait ; Haydn répondait du mieux qu'il pouvait ; mais enfin, impatienté : « Je vois, milord, que c'est vous qui avez la bonté de me donner des leçons, et je suis forcé de vous avouer que je ne mérite pas l'honneur d'avoir un tel maître. » Le partisan des règles sortit, et est encore étonné qu'en suivant les règles à la lettre, on ne fasse pas infailliblement un *Matrimonio segreto*.

Un marin entra un matin chez Haydn : « Vous êtes M. Haydn ? — Oui, monsieur. — Vous convient-il de me faire une marche pour égayer les troupes que j'ai à mon bord ? Je vous payerai trente guinées ; mais il me faut la marche aujourd'hui, parce que je pars demain pour Calcutta. » Haydn accepte. Le capitaine de vaisseau sorti, il ouvre son piano, et en un quart d'heure fait la marche.

Ayant des scrupules d'avoir gagné si vite une somme qui lui semblait très forte, il rentre de bonne heure le soir, et fait deux autres marches, dans le dessein de laisser le choix au capitaine, et ensuite de les lui offrir toutes les trois pour répondre à sa générosité. Au point du jour arrive le capitaine : « Eh bien, ma marche ? — La voici. — Voulez-vous la jouer sur le piano ? » Haydn la joue. Le capitaine, sans ajouter une parole, compte les trente guinées sur le piano, prend la marche, et s'en va. Haydn court après lui, et l'arrête : « J'en ai fait deux autres, lui dit-il, qui sont meilleures ; entendez-les, et choisissez. — La première me plaît, cela suffit. — Mais écoutez. » Le capitaine se jette dans l'escalier et ne veut rien entendre. Haydn le poursuit en lui criant : « Je vous en fais cadeau. » Le capitaine, descendant encore plus vite, répond : « Je n'en veux point. — Mais entendez-les, au moins. — Le diable ne me les ferait pas entendre. »

Haydn, piqué, sort à l'instant, court à la Bourse, s'informe du vaisseau qui va partir pour les Indes, du nom de celui qui le commande ; il fait un rouleau des deux marches, y ajoute un billet poli, et envoie le tout à son capitaine, à bord. Cet homme obstiné, se doutant que c'était le musicien qui le poursuivait, ne veut pas même ouvrir le billet, et renvoie le tout. Haydn mit les marches en mille morceaux, et toute sa vie s'est rappelé la figure de son capitaine de vaisseau.

Il prenait beaucoup de plaisir à nous conter sa dispute avec un marchand de musique de Londres. Un matin, Haydn, s'amusant à courir les boutiques, selon l'usage anglais, entre chez un marchand de musique en lui demandant s'il avait de la musique belle et choisie : « Précisément, répond le marchand, je viens d'imprimer de la musique sublime de Haydn. — Ah ! pour celle-là, reprend Haydn, je n'en ai que faire. — Comment, monsieur, vous n'avez que faire de la musique de Haydn ! et qu'y trouvez-vous à reprendre, s'il vous plaît ? — Oh ! beaucoup de choses ; mais il est inutile d'en parler, puisqu'elle ne me convient pas : montrez-m'en d'autre. » Le marchand, qui était un haydniste * passionné : « Non, monsieur, répond-il, j'ai de la musique, il est vrai, mais elle n'est pas pour vous » ; et il lui tourne le dos. Comme Haydn sortait en riant, entre un amateur de sa connaissance, qui le salue en le nommant. Le marchand, qui se retourne à ce nom, encore plein d'humeur, dit à l'homme qui entrait : « Eh bien, oui, M. Haydn ! voilà quelqu'un qui n'aime pas la musique de ce grand homme. » L'Anglais rit ; tout s'explique, et le marchand connaît cet homme qui trouvait à redire à la musique de Haydn.

Notre compositeur, à Londres, avait deux grands plaisirs : le premier, d'entendre la musique de Hændel ; le second, d'aller au concert antique. C'est une société établie dans le but de ne pas laisser perdre

la musique que les gens à la mode appellent *ancienne*; elle fait exécuter des concerts où l'on entend les chefs-d'œuvre des Pergolèse, des Leo, des Durante, des Marcello, des Scarlatti : en un mot, de cette volée d'hommes rares qui parurent presque tous à la fois vers l'an 1730.

Haydn me disait avec étonnement que beaucoup de ces compositions qui l'avaient transporté au ciel quand il les étudiait dans sa jeunesse lui avaient paru beaucoup moins belles quarante ans plus tard : « Cela me fit presque le triste effet de revoir une ancienne maîtresse », disait-il. Était-ce tout simplement l'effet ordinaire de l'âge avancé, ou ces morceaux superbes ne faisaient-ils plus autant de plaisir à notre compositeur, comme ayant perdu le charme de la nouveauté ?

Haydn fit un second voyage de Londres en 1794. Gallini, entrepreneur du théâtre d'Haymarket, l'avait engagé pour composer un opéra qu'il voulait donner avec la pompe la plus riche : le sujet était Orphée pénétrant aux enfers. Haydn commença à travailler ; mais Gallini trouva des difficultés à obtenir la permission d'ouvrir son théâtre. Le compositeur, qui regrettait son chez-lui, n'eut pas la patience d'attendre que la permission fût obtenue : il quitta Londres avec onze morceaux de son *Orphée*, qui sont, à ce qu'on m'assure, ce qu'il a fait de mieux en musique de théâtre, et il revint en Autriche, pour ne plus en sortir.

Il voyait beaucoup à Londres la célèbre Billington, dont il était enthousiaste. Il la trouva un jour avec Reynolds, le seul peintre anglais qui ait su dessiner la figure : il venait de faire le portrait de madame Billington en sainte Cécile écoutant la musique céleste, comme c'est l'usage. Madame Billington montra le portrait à Haydn : « Il est ressemblant, dit-il, mais il y a une étrange erreur. — Laquelle ? reprend vivement Reynolds. — Vous l'avez peinte écoutant les anges : il aurait fallu peindre les anges écoutant sa voix divine. » La Billington sauta au cou du grand homme. C'est pour elle qu'il fit son *Ariane abandonnée*, qui soutient le parallèle avec celle de Benda.
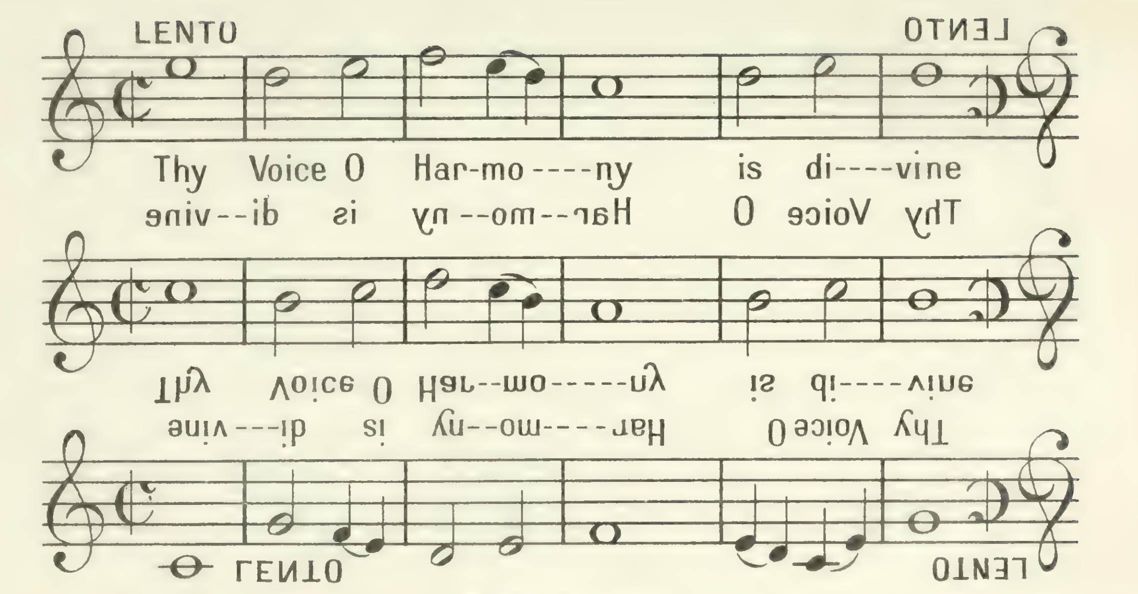
Un prince anglais chargea Reynolds de faire le portrait de Haydn. Celui-ci, flatté de cet honneur, se rend chez le peintre et pose ; mais l'ennui le gagne : Reynolds, soigneux de sa réputation, ne veut pas peindre, avec une physionomie d'idiot, un homme connu pour avoir du génie ; il remet la séance à un autre jour. Au second rendez-vous, même ennui, même manque de physionomie ; Reynolds va au prince et lui raconte son accident. Le prince trouve un stratagème : il envoie chez le peintre une Allemande très jolie, attachée au service de sa mère. Haydn vient poser pour la troisième fois ; et, au moment où la conversation languit, une toile tombe, et la belle Allemande, élégamment drapée avec une étoffe blanche, et la tête couronnée

de roses, dit à Haydn, dans sa langue maternelle : « O grand homme ! que je suis heureuse de te voir et d'être avec toi ! » Haydn, ravi, accable de questions l'aimable enchanteresse : sa physionomie s'anime, et Reynolds la saisit rapidement.

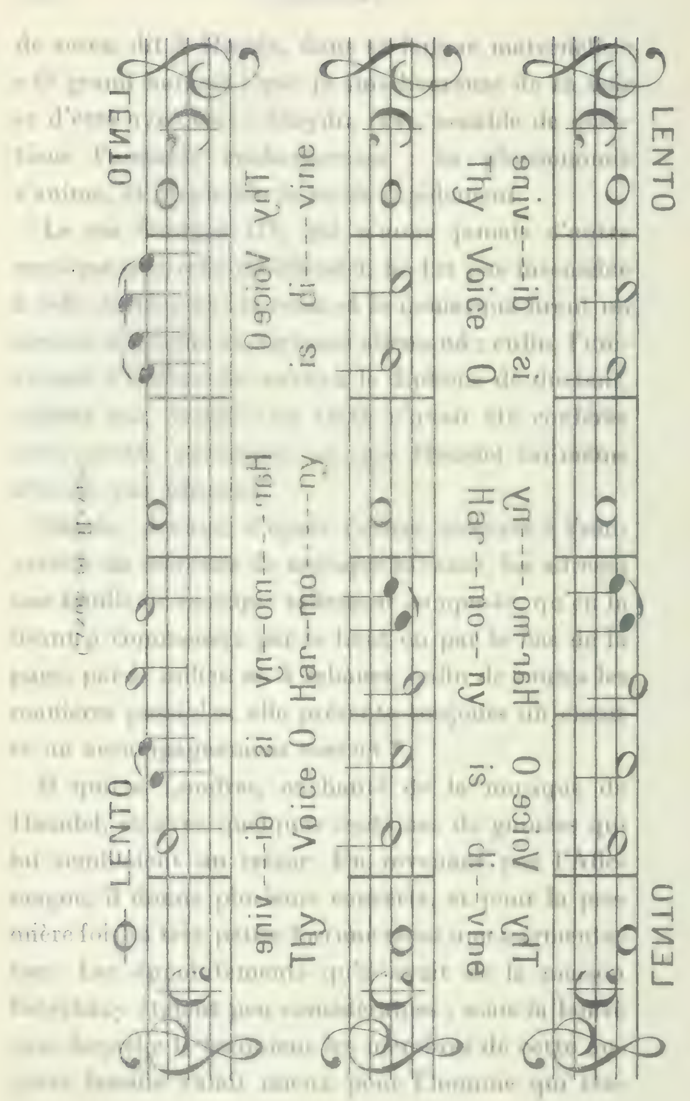
Le roi Georges III, qui n'aima jamais d'autre musique que celle de Hændel, ne fut pas insensible à celle de Haydn : la reine et le monarque firent un accueil distingué au virtuose allemand ; enfin, l'université d'Oxford lui envoya le diplôme de docteur, dignité qui, depuis l'an 1400, n'avait été conférée qu'à quatre personnes, et que Hændel lui-même n'avait pas obtenue.

Haydn, devant, d'après l'usage, envoyer à l'université un morceau de musique savante, lui adressa une feuille de musique tellement composée, qu'en la lisant à commencer par le haut ou par le bas de la page, par le milieu ou à rebours, enfin de toutes les manières possibles, elle présente toujours un chant et un accompagnement correct *.

Il quitta Londres, enchanté de la musique de Hændel, et avec quelques centaines de guinées qui lui semblaient un trésor. En revenant par l'Allemagne, il donna plusieurs concerts, et pour la première fois sa très petite fortune reçut une augmentation. Les appointements qu'il avait de la maison Esterhazy étaient peu considérables ; mais la bonté avec laquelle le traitaient les membres de cette auguste famille valait mieux pour l'homme qui tra-



Canon de Haydn.


LENTO
Thy Voice O Har-mo-ny is di-vine

vaille avec son cœur que tous les salaires possibles. Il avait toujours son couvert mis à la table du prince ; et, lorsque Son Altesse donna un uniforme aux membres de son orchestre, Haydn reçut l'habit que les personnes qui viennent faire leur cour au prince, à Eisenstadt, ont coutume de porter. C'est par une longue suite de traitements de cette espèce que les grands seigneurs autrichiens s'attachent tout ce qui les entoure ; c'est par cette modération qu'ils font supporter et même chérir des privilèges et des manières qui les égalent presque aux têtes couronnées. La hauteur allemande n'est ridicule que dans les relations imprimées des cérémonies publiques ; observée dans la nature, l'air de bonté fait tout passer. Haydn rapportait quinze mille florins de Londres ; quelques années après, la vente des partitions de la *Création* et des *Quatre Saisons* lui valut une somme de deux mille sequins (vingt-quatre mille francs), avec laquelle il acheta le jardin et la petite maison où il loge, au faubourg de Gumpendorf, sur la route de Schœnbrunn : telle est sa fortune.

J'étais avec lui à cette nouvelle maison lorsqu'il reçut la lettre flatteuse que l'Institut de France lui écrivait pour lui annoncer qu'il avait été nommé associé étranger. Haydn, en la lisant, fondit en larmes tout d'un coup, et jamais il ne montra sans attendrissement cette lettre réellement pleine de cette grâce noble que nous saisissons beaucoup plus facilement que les autres nations *.

LETTRE XVI

Salzbourg, le 28 mai 1809.

Venez, mon ami ; ce Haydn qui fut sublime dans la musique instrumentale, qui ne fut qu'estimable dans l'opéra, vous invite à le suivre dans le sanctuaire où

La gloria di colui che tutto muove

lui inspira des cantiques dignes quelquefois de leur objet.

Rien de plus justement admiré, et en même temps de plus vivement censuré que ses messes ; mais, pour pouvoir sentir ses beautés, ses fautes, et les raisons qui l'y entraînèrent, le moyen le plus expéditif est de voir ce qu'était la musique d'église vers l'an 1760.

Tout le monde sait que les Hébreux et les Gentils mêlèrent la musique à leur culte : c'est à cette association que nous devons ces mélodies pleines de beauté et de grandiose, quoique privées de mesure, que nous ont conservées les chants grégorien et ambrosien. Les savants établissent, par de bonnes raisons, que ces chants dont nous avons les vestiges sont les mêmes qui servaient, en Grèce, au culte de Jupiter et d'Apollon.

Après Guy d'Arezzo, qui passe pour avoir trouvé, en 1032, les premières idées du contre-point, on l'introduisit bientôt dans la musique d'église ; mais jusqu'à l'époque de Palestrina, c'est-à-dire vers l'an 1570, cette musique ne fut qu'un tissu de sons harmonieux presque entièrement privés de mélodie perceptible. Dans le quinzième siècle et la première moitié du suivant, les maîtres, pour donner de l'agrément à leurs messes, les faisaient sur l'air de quelque chanson populaire ; c'est ainsi que plus de cent messes furent composées sur l'air connu de la chanson de l'*Homme armé*.

La bizarrerie studieuse du moyen âge poussa d'autres maîtres à composer leur musique sacrée à coups de dés : chaque nombre amené ainsi avait des passages de musique qui lui correspondaient. Enfin parut Palestrina [1] : ce génie immortel, auquel nous devons la mélodie moderne, se débarrassa des

1. Né en 1529, neuf ans après la mort de Raphaël, mort en 1594.

entraves de la barbarie ; il introduisit dans ses compositions un chant grave à la vérité, mais continu et sensible ; et l'on exécute encore de sa musique à Saint-Pierre de Rome.

Vers le milieu du seizième siècle, les compositeurs avaient pris un tel goût aux fugues et aux canons, et rassemblaient ces figures d'une manière si bizarre dans leur musique d'église, que la plupart du temps cette musique pieuse était extrêmement bouffonne. Cet abus excitait, depuis longtemps, les plaintes des dévots ; plusieurs fois on avait proposé de chasser la musique des églises. Enfin le pape Marcel II, qui régnait en 1555, était au moment de porter le décret de suppression, lorsque Palestrina demanda au pape la permission de lui faire entendre une messe de sa composition : le pape y ayant consenti, le jeune musicien fit exécuter devant lui une messe à six voix, qui parut si belle et si pleine de noblesse, que le pontife, loin d'exécuter son projet, chargea Palestrina de composer des ouvrages du même genre pour sa chapelle. La messe dont il s'agit existe encore ; elle est connue sous le nom de *messe du pape Marcel.*

Il faut distinguer les musiciens grands par leur génie de ceux qui sont grands par leurs ouvrages. Palestrina et Scarlatti firent faire des progrès étonnants à l'art : ils ont eu peut-être autant de génie que Cimarosa, dont les ouvrages donnent immensément plus de plaisir que les leurs. Que

n'eût pas fait Mantègne, dont les ouvrages font rire les trois quarts des personnes qui les voient au Musée, si, au lieu de contribuer à l'éducation du Corrége, il fût né à Parme dix ans après ce grand homme ? Que n'eût pas fait surtout le grand Léonard de Vinci, celui de tous les hommes que la nature a peut-être jamais le plus favorisé, lui dont l'âme était créée pour aimer la beauté, s'il lui eût été accordé de voir les tableaux du Guide ?

Un ouvrier en peinture ou en musique surpasse facilement aujourd'hui Giotto ou Palestrina ; mais où ne fussent pas allés ces véritables artistes s'ils eussent eu les mêmes secours que l'ouvrier notre contemporain * ? Le *Coriolan* de M. de Laharpe, publié du temps de Malherbe, eût assuré à son auteur une réputation presque égale à celle de Racine. Un homme né avec quelque talent est naturellement porté par son siècle au point de perfection où ce siècle est arrivé : l'éducation qu'il a reçue, le degré d'instruction des spectateurs qui lui applaudissent, tout le conduit jusque-là ; mais, s'il va plus loin, il devient supérieur à son siècle, il a du génie ; alors il travaille pour la postérité, mais aussi ses ouvrages sont sujets à être moins goûtés de ses contemporains.

On voit que vers la fin du seizième siècle la musique d'église se rapprochait de la musique dramatique. Bientôt on donna aux chants sacrés l'accompagnement des instruments.

Enfin, vers 1740, pas plus tôt *, Durante eut l'idée de marquer le sens des paroles [1], et chercha des mélodies agréables qui rendissent plus frappants les sentiments qu'elles exprimaient. La révolution produite par cette idée si naturelle fut générale au delà des Alpes : mais les musiciens allemands, fidèles aux anciennes pratiques, conservèrent toujours dans le chant sacré quelque chose de la rudesse et de l'ennui du moyen âge. En Italie, au contraire, le sentiment faisant oublier les bienséances, la musique dramatique et la musique d'église ne firent bientôt plus qu'une : un *Gloria in excelsis* n'était qu'un air plein de gaieté, sur lequel un amant aurait fort bien pu exprimer son bonheur ; un *Miserere*, une plainte remplie de tendre langueur.

Les airs, les duos, les récitatifs, et jusqu'aux *rondos* folâtres s'introduisirent dans les prières. Benoît XIV crut détruire le scandale en proscrivant les instruments à vent : il ne conserva que l'orgue ; mais l'inconvenance n'était pas dans les instruments, elle se trouvait dans le genre même de la musique.

Haydn, qui connut de bonne heure la sécheresse de l'ancienne musique sacrée, le luxe profane que les Italiens portent de nos jours dans le sanctuaire, et le genre monotone et sans expression de la musique allemande, vit qu'en faisant ce qu'il sentait être convenable, il se créerait une manière entièrement

1. Durante, né à Naples en 1693, élève de Scarlatti, mort en 1755, la même année que Montesquieu.

nouvelle : il prit donc peu ou rien de la musique de théâtre ; il conserva, par la solidité de l'harmonie, une partie de l'air grandiose et sombre de l'ancienne école ; il soutint, par tout le luxe de son orchestre, des chants solennels, tendres, pleins de dignité et cependant brillants : des grâces et des fleurs vinrent adoucir de temps en temps cette grande manière de chanter les louanges de Dieu, et de le remercier de ses bienfaits.

Il n'avait eu de précurseur dans ce genre que Sammartini, ce compositeur de Milan dont je vous ai déjà parlé.

Si, dans une de ces immenses cathédrales gothiques qu'on rencontre souvent en Allemagne, par un jour sombre pénétrant à peine au travers de vitraux colorés, vous venez à entendre une des messes de Haydn, vous vous sentez d'abord troublé, et ensuite enlevé par ce mélange de gravité, d'agrément, d'air antique, d'imagination et de piété qui les caractérise.

En 1799, j'étais à Vienne, malade de la fièvre ; j'entends sonner une grand'messe dans une église voisine de ma petite chambre : l'ennui l'emporte sur la prudence ; je me lève, et vais écouter un peu de musique consolatrice. Je m'informe en entrant ; c'était le jour de Sainte-Anne, et on allait exécuter une messe de Haydn, en B *fa*, que je n'avais jamais entendue. Elle commençait à peine, que je me sentis tout ému, je me trouvai en nage, mon mal à la tête

se dissipa : je sortis de l'église au bout de deux heures, avec une hilarité que je ne connaissais plus depuis longtemps, et la fièvre ne revint pas.

Il me semble que beaucoup de maladies de nos femmes nerveuses pourraient être guéries par mon remède, mais non par cette musique sans effet qu'elles vont chercher dans un concert après avoir mis un chapeau charmant *. Les femmes toute leur vie, et nous-mêmes tant que nous sommes jeunes, nous ne donnons une pleine attention à la musique qu'autant que nous l'entendons dans l'obscurité. Dégagés du soin de paraître aimables, n'ayant plus de rôle à jouer, nous pouvons nous laisser aller à la musique : or des dispositions précisément contraires sont celles qu'en France nous portons au concert ; c'est même une des circonstances où je me croyais obligé d'être le plus brillant. Mais qu'en vous promenant le matin à Monceaux, assis seul dans un bosquet de verdure, assuré que personne ne vous voit, et tenant un livre, vous soyez tout à coup détourné par quelques accords d'instruments et des voix partant d'une maison voisine, vous distinguiez un bel air, deux ou trois fois vous voudrez reprendre votre lecture, mais en vain : votre cœur sera enfin tout à fait entraîné, vous tomberez dans la rêverie ; et deux heures après, en remontant en voiture, vous vous sentirez soulagé de la peine secrète qui vous rendait malheureux souvent sans que vous vous fussiez bien rendu compte à vous-même de la nature de

cette peine secrète : vous serez attendri, vous serez prêt à pleurer sur votre sort ; vous serez *regrettant*, et ce sont les regrets qui manquent aux malheureux : ils ne croient plus le bonheur possible *. L'homme qui regrette sent l'existence du bonheur dont il jouit un jour, et peu à peu il croira de nouveau possible de réatteindre à ce bonheur. La bonne musique ne se trompe pas, et va droit au fond de l'âme chercher le chagrin qui nous dévore.

Dans tous les cas de guérison par la musique, il me semble, pour parler en grave médecin, que c'est le cerveau qui réagit fortement sur le reste de l'organisation [1]. Il faut que la musique commence par nous égarer et par nous faire regarder comme possibles des choses que nous n'osions espérer. Un des traits les plus singuliers de cette folie passagère, et de l'oubli total de nous-même, de notre vanité et du rôle que nous jouons, est celui de Senesino, qui devait chanter sur le théâtre de Londres un rôle de tyran * dans je ne sais quel opéra : le célèbre Farinelli chantait le rôle du prince opprimé. Ils connaissaient tous deux l'opéra. Farinelli, qui faisait une tournée de concerts en province, arrive seulement quelques heures avant la représentation ; enfin le héros malheureux et le tyran cruel se voient pour la première fois sur le théâtre : Farinelli, arrivé à son premier air, par lequel il demandait grâce, le chante

1. On se sent bientôt une barre à l'estomac : ce sont les nerfs du diaphragme qui sont irrités.

avec tant de douceur et d'expression, que le pauvre tyran, tout en larmes, lui saute au cou et l'embrasse trois ou quatre fois, absolument hors de lui.

Encore une histoire. Dans ma première jeunesse, au milieu des plus grandes chaleurs de l'été, j'allai une fois avec d'autres jeunes gens sans soucis chercher la fraîcheur et l'air pur sur une des hautes montagnes qui entourent le lac Majeur, en Lombardie : arrivés, au point du jour, au milieu de la montée, comme nous nous arrêtions pour contempler les îles Borromées, qui se dessinaient à nos pieds au milieu du lac, nous sommes environnés par un grand troupeau de brebis qui sortaient de l'étable pour aller au pâturage. Un de nos amis qui ne jouait pas mal de la flûte, et qui portait la sienne partout, la sort de sa poche : « Je vais, dit-il, faire le Corydon et le Ménalque ; voyons si les brebis de Virgile reconnaîtront leur pasteur. » Il commence : les brebis et les chèvres, qui, l'une à la suite de l'autre, s'en allaient le museau baissé vers la montagne, au premier son de la flûte soulèvent la tête : toutes, par un mouvement général et prompt, se tournent du côté d'où venait le bruit agréable ; peu à peu elles entourent le musicien, et l'écoutent sans remuer. Il cesse de jouer, les brebis ne s'en vont pas. Le bâton du berger intime l'ordre d'avancer à celles qui se trouvent le plus près de lui : celles-là obéissent ; mais à peine le flûteur recommence-t-il à jouer, que ses innocentes auditrices reviennent l'entourer. Le berger

s'impatiente, lance avec sa houlette des mottes de terre sur son troupeau, mais rien ne remue. Le flûteur joue de plus belle ; le berger entre en fureur, jure, siffle, bat, lance des pierres aux pauvres amateurs de musique : ceux qui sont atteints par les pierres se mettent en marche ; mais les autres ne remuent pas. Enfin le berger est obligé de prier notre Orphée de cesser ses sons magiques : les brebis se mettent alors en route ; mais elles s'arrêtaient encore de loin, toutes les fois que notre ami leur faisait entendre l'instrument agréable. L'air joué était tout simplement l'air à la mode de l'opéra qu'on donnait alors à Milan.

Comme nous musiquions sans cesse, nous fûmes enchantés de notre aventure ; nous raisonnâmes toute la journée, et nous conclûmes que le plaisir physique est la base de toute musique.

Et les messes de Haydn ? Vous avez raison ; mais que voulez-vous ? J'écris pour m'amuser, et il y a longtemps que nous sommes convenus d'être *naturels* l'un pour l'autre.

Les messes de Haydn, donc, sont inspirées par une douce sensibilité : la partie idéale en est brillante, et en général pleine de dignité ; le style est enflammé, noble, rempli de beaux développements ; les *Amen* et les *Alleluia* respirent une joie véritable, et sont d'une vivacité sans égale. Quelquefois, quand le caractère d'un passage serait trop gai et trop profane, Haydn le rembrunit par des accords profonds

et retentissants * qui en modèrent la joie mondaine. Ses *Agnus Dei* sont pleins de tendresse ; voyez surtout celui de la messe n° 4, c'est la musique du ciel. Ses fugues sont de premier jet ; elles respirent à la fois le feu, la dignité et l'exaltation d'une âme ravie.

Il emploie quelquefois cet artifice qui caractérise les ouvrages de Paisiello.

Il choisit, dès le commencement, un passage agréable, qu'il rappelle dans le cours de l'ouvrage : souvent, au lieu d'un passage, ce n'est qu'une simple cadence. Il est incroyable combien ce moyen si simple, la répétition du même trait, sert à donner au tout une unité et une teinte religieuse et touchante. Vous sentez que ce genre côtoie la monotonie ; mais les bons maîtres l'évitent : voyez la *Molinara*, voyez les *Deux Journées*, de Cherubini ; vous remarquez une cadence dans l'ouverture de ce bel ouvrage, et votre oreille la distingue parce qu'elle a quelque chose d'étranglé * et de singulier ; elle paraît de nouveau dans le trio du premier acte, ensuite dans un air, ensuite dans le finale ; et chaque fois qu'elle revient, s'augmente le plaisir que nous avons à l'entendre. Le passage dominant se sent tellement dans la *Frascatana*, de Paisiello, qu'il forme à lui seul tout le finale. Dans les messes de Haydn, ce trait est d'abord à peine remarqué à cause de sa grâce ; mais ensuite, à chaque fois qu'il revient, il acquiert plus de force et de charmes.

Voici maintenant le plaidoyer de la partie adverse, et je vous assure que ce n'est pas l'énergie qui manque aux accusateurs de Haydn. Ils l'accusent d'abord d'avoir détruit le genre de musique sacrée établi et adopté par tous les professeurs : mais ce genre n'existait déjà plus en Italie, et en Allemagne on retournait vers le bruit monotone et surtout sans expression du moyen âge. Si la monotonie est de la gravité, certainement jamais genre ne fut plus grave.
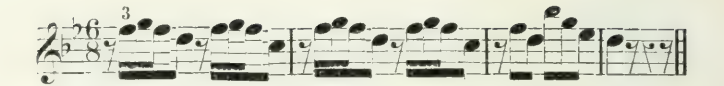
Ou ne faites pas de musique à l'église, ou admettez-y la musique véritable. Avez-vous défendu à Raphaël de mettre des figures célestes dans ses tableaux de dévotion ? Le charmant *Saint Michel* du Guide, qui donne des distractions aux dévotes, ne se voit-il pas toujours dans Saint-Pierre de Rome ? Pourquoi serait-il défendu à la musique de plaire ? Si l'on veut des raisons théologiques, l'exemple des *Psaumes* de David est pour nous : « Si le psaume gémit, dit saint Augustin, gémissez avec lui ; s'il entonne les louanges de Dieu, et vous aussi chantez les merveilles du Créateur. »

On ne doit donc pas chanter un *Alleluia* sur l'air d'un *Miserere*. Là-dessus les maîtres allemands reculent d'un pas ; ils permettent un peu de variété dans le chant, mais veulent que l'accompagnement soit toujours austère, lourd et bruyant : ont-ils tort ? Je sais qu'un célèbre médecin de Hanovre, digne d'être le compatriote des Frédéric II, des

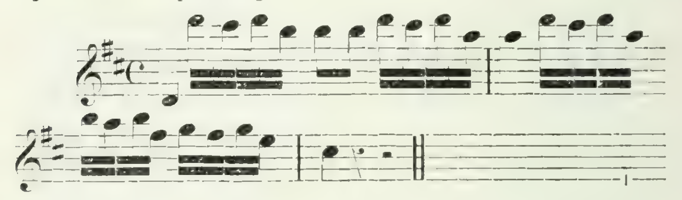
Catherine, des Mengs, des Mozart, me disait en riant : « L'Allemand du commun a besoin de plus d'efforts physiques, de plus de mouvement, de plus de bruit pour être ému, qu'aucun autre citoyen de la terre ; nous buvons trop de bière, il faut nous écorcher pour nous chatouiller un peu. »

Si l'objet de la musique, à l'église comme ailleurs, est de donner plus de force, dans le cœur des spectateurs, aux sentiments exprimés par les paroles, Haydn a atteint la perfection de son art. Je défie le chrétien qui entend, le jour de Pâques, un *Gloria* de ce compositeur, de ne pas sortir de l'église le cœur plein d'une sainte joie, effet que le père Martini et les harmonistes allemands ne veulent pas produire apparemment ; et il faut avouer qu'ils n'ont jamais manqué à leur projet.

Si ces messieurs ont tort dans l'accusation principale intentée à Haydn, ils ont raison dans quelques détails ; mais le Corrège aussi, en cherchant la grâce, est tombé une ou deux fois dans l'affectation de la grâce. Voyez au Musée cette divine *Madonna alla scodella* : les jours où vous aurez de l'humeur, vous trouverez affecté le mouvement de l'ange qui attache l'âne de Joseph ; dans des jours plus heureux, cet ange vous paraîtra charmant. Les fautes de Haydn sont quelquefois plus positives : dans un *Dona nobis pacem* d'une de ses messes, on trouve pour passage principal et souvent répété, ce badinage en *tempo presto* :



Dans un de ses *Benedictus*, après plusieurs jeux d'orchestre, revient souvent cette pensée, et toujours en *tempo allegro* :



La même idée précisément se trouve dans une *aria buffa* d'Anfossi, et y fait un très bon effet, parce qu'elle est bien placée.

Il a écrit des fuges en *tempo di sestupla*, qui, dès que le mouvement devient vif, sont absolument du style bouffon. Quand le pécheur repentant pleure ses fautes au pied de l'autel, souvent Haydn peint le charme de ces péchés trop séducteurs, au lieu d'exprimer le repentir du chrétien. Il emploie quelquefois les mouvements * de 3/4 et de 3/8, qui rappellent facilement à l'auditeur la valse et la contredanse.

C'est choquer les principes physiques du chant. Cabanis * vous dira que la joie accélère le mouvement du sang, et veut le temps *presto* ; la tristesse abat, ralentit le cours des humeurs, et nous porte au *tempo largo* ; le contentement veut le mode

majeur ; la mélancolie s'exprime par le mode mineur : cette dernière vérité est le fondement des styles de Cimarosa et de Mozart.

Haydn s'excusait de ces erreurs, que sa raison reconnaissait bien pour telles, en disant que, quand il pensait à Dieu, il ne pouvait se le figurer que comme un être infiniment grand et infiniment bon. Il ajoutait que cette dernière des qualités divines le remplissait tellement de confiance et de joie, qu'il aurait mis en *tempo allegro* jusqu'au *Miserere*.

Pour moi, je trouve ses messes un peu trop en style allemand, je veux dire que les accompagnements sont souvent trop chargés, et nuisent un peu à l'effet du chant.

Elles sont au nombre de quatorze : quelques-unes, composées dans les moments de la guerre de Sept ans les plus malheureux pour la maison d'Autriche, respirent une ardeur vraiment martiale ; elles ressemblent, en ce sens, aux chansons sublimes que vient d'improviser, en 1809, à l'approche de l'armée française, le célèbre poète tragique Collin *.

LETTRE XVII

Salzbourg, le 30 mai 1809.

Mon cher Louis,

Il me restait à vous parler de la *Création*. C'est le plus grand ouvrage de notre compositeur ; c'est le poème épique de la musique. Vous saurez que j'ai fait confidence des épîtres que je vous écris à une de mes amies de Vienne, réfugiée dans ces montagnes, ainsi que plusieurs des premières familles de cette malheureuse ville. Le secrétaire de cette amie transcrit mes lettres, et m'évite ainsi le plus grand des ennuis, selon moi, qui est de revenir deux fois sur les mêmes idées. Je lui disais que je serais obligé de sauter à pieds joints la *Création*, que je n'ai entendue qu'une ou deux fois : « Eh bien ! m'a-t-elle répondu, c'est moi qui ferai cette lettre à votre ami

de Paris. » Comme je lui faisais quelques petites objections de politesse : « Me croyez-vous donc incapable d'écrire à un aimable Parisien qui vous aime, vous et la musique ? Allez, monsieur, vous corrigerez tout au plus dans ma lettre quelques fautes de langue ; mais tâchez de ne pas trop gâter mes idées, voilà tout ce que je vous demande. »

Comme vous voyez, ce préambule est une trahison. Ne manquez pas de me répondre à l'occasion de la lettre sur la *Création*, et surtout critiquez impitoyablement : dites-moi que mon style est efféminé, que je me perds dans de petites idées, que je vois des effets qui n'ont jamais existé que dans ma tête : surtout répondez promptement, pour éviter toute idée d'accord entre nous. Vos critiques nous vaudront ici des accès de vivacité charmants *.

LETTRE XVIII

Salzbourg, le 31 mai 1809.

Nous nous plaignons toujours, mon cher ami. de venir trop tard, de n'avoir plus qu'à admirer des choses passées, de n'être contemporains de rien de grand dans les arts. Mais les grands hommes sont comme les sommets des Alpes : êtes-vous dans la vallée de Chamouny *, le mont Blanc lui-même, au milieu des sommets voisins couverts de neige comme lui, ne vous semble qu'une haute montagne ordinaire ; mais quand, de retour à Lausanne, vous le voyez dominer tout ce qui l'entoure ; quand, de plus loin encore, du milieu des plaines de France, lorsque toutes les montagnes ont disparu, vous apercevez toujours à l'horizon cette masse énorme et blanche, vous reconnaissez le colosse de l'ancien

monde. Comment avez-vous senti en France tout le génie de Molière, hommes vulgaires que vous êtes? Uniquement par l'expérience, et en voyant qu'après cent cinquante ans il s'élève encore seul à l'horizon. Nous en sommes, pour la musique, où l'on en était à Paris, pour la littérature, à la fin du siècle de Louis XIV. La constellation des grands hommes vient seulement de se coucher.

Aucun d'eux n'a produit, dans le genre académique, d'ouvrage plus célèbre que la *Création*, qui peut-être ira à la postérité.

Je pense que le *Stabat Mater* et un intermède * de Pergolèse, la *Buona Figliuola* et la *Didon* de Piccini, le *Barbier de Séville* et la *Frascatana* de Paisiello, le *Matrimonio segreto* et les *Horaces* de Cimarosa, le *Don Juan* et le *Figaro* de Mozart, le *Miserere* de Jomelli, et quelques autres pièces en petit nombre, lui tiendront fidèle compagnie.

Vous allez voir, mon cher ami, ce que nous admirons à Vienne dans cet ouvrage. Songez bien qu'autant mes idées seraient claires si vous et moi causions à côté d'un piano, autant je crains qu'elles le soient peu, envoyées par la poste de Vienne à Paris, à ce Paris dédaigneux qui croit que ce qu'il n'entend pas sur-le-champ et sans effort ne vaut pas la peine d'être compris ; c'est tout simple : obligés de convenir que celui qui vous écrit est un sot, ou que vous n'avez pas tout l'esprit possible, vous n'hésitez pas.

Haydn, longtemps avant * de s'élever à la *Création*, avait composé (en 1774) un premier oratorio intitulé *Tobie*, œuvre médiocre, dont deux ou trois morceaux seulement annoncent le grand maître. Vous savez qu'à Londres Haydn fut frappé de la musique de Hændel : il apprit dans les ouvrages du musicien des Anglais l'art d'être majestueux. Me trouvant un jour à côté de lui chez le prince Schwartzenberg pendant qu'on exécutait le *Messie* de Hændel, comme j'admirais un des chœurs sublimes de cet ouvrage, Haydn me dit tout pensif : « Celui-là est le père de tous. »

Je suis convaincu que s'il n'eût pas étudié Hændel, Haydn n'eût pas fait la *Création* : son génie fut enflammé par celui de ce maître. Tout le monde a reconnu ici que, depuis son retour de Londres, il eut plus de grandiose dans les idées * ; enfin, il s'approcha, autant qu'il est donné à un génie humain, de l'inapprochable but de ses chants. Hændel est simple : ses accompagnements sont écrits à trois parties seulement ; mais, pour me servir d'une phrase napolitaine adoptée par Gluck, il n'y a pas une note *che non tiri sangue*. Hændel se garde surtout de faire un usage continuel des instruments à vent, dont l'harmonie si suave éclipse même la voix humaine. Cimarosa n'a employé les flûtes que dans les premiers morceaux du *Mariage secret* : Mozart, au contraire, s'en sert toujours.

On croyait avant Haydn que l'*oratorio*, inventé

en 1530 par saint Philippe Neri, pour réveiller la ferveur dans Rome un peu profane, en attachant les sens par l'intérêt du drame et par une innocente volupté, avait atteint la perfection dans les mains de Marcello, de Hasse et de Hændel, qui en écrivirent un si grand nombre et de si sublimes. La *Destruction de Jérusalem*, de Zingarelli, qu'on vous donne à Paris, et qui vous plaît encore, quoique indignement mutilée, n'est déjà plus un véritable oratorio. Un morceau vraiment pur en ce genre doit présenter, comme ceux des maîtres que je viens de citer, le mélange du style grave et *fugué* de la musique d'église et du style clair et expressif de celle de théâtre. Les oratorios de Hændel et de Marcello ont des fugues presque à chaque scène ; Weigl en a usé de même dans son superbe oratorio de la *Passion* : les Italiens de nos jours, au contraire, ont rapproché extrêmement l'oratorio de l'opéra. Haydn voulut suivre les premiers ; mais ce génie ardent ne pouvait sentir d'enthousiasme qu'autant qu'il créait.

Haydn était ami du baron Van Swieten, bibliothécaire de l'empereur, homme très savant, même en musique, et qui composait assez bien : ce baron pensait que la musique, qui sait si bien exprimer les passions, peut aussi peindre les objets physiques, en réveillant dans l'âme des auditeurs les émotions que leur donnent ces objets. Les hommes admirent le soleil : donc, en peignant le plus

haut degré de l'admiration, on leur rappellera l'idée du soleil. Cette manière de conclure peut paraître un peu légère, mais M. Van Swieten y croyait fermement. Il fit observer à son ami que, quoique l'on rencontrât dans les œuvres des grands maîtres quelques traits épars de ce genre descriptif, cependant ce champ restait tout entier à moissonner. Il lui proposa d'être le Delille de la musique, et l'invitation fut acceptée.

Du vivant de Hændel, Milton avait fait pour ce grand compositeur un oratorio intitulé la *Création du monde*, qui, je ne sais pourquoi, ne fut pas mis en musique *. L'Anglais Lydley tira du texte de Milton un second oratorio ; et enfin, lorsque Haydn quitta Londres, le musicien Salomon lui donna ces paroles de Lydley. Haydn les apporta à Vienne, sans trop songer à s'en servir ; mais M. Van Swieten, pour donner du courage à son ami, non seulement traduisit en allemand le texte anglais, mais y ajouta des chœurs, des airs, des duos, afin que le talent du maître trouvât plus d'occasions de briller. En 1795, Haydn, déjà âgé de soixante-trois ans, entreprit ce grand ouvrage ; il y travailla deux années entières. Quand on le pressait de finir, il répondait avec tranquillité : « J'y mets beaucoup de temps, parce que je veux qu'il dure beaucoup. »

Au commencement de 1798, l'oratorio fut terminé, et le carême suivant il fut exécuté, pour la première fois, dans les salles du palais Schwartzenberg, aux

dépens de la société des *dilettanti*, qui l'avait demandé à l'auteur.

Qui pourrait vous décrire l'enthousiasme, le plaisir, les applaudissements de cette soirée ? J'y étais, et je puis vous assurer ne m'être jamais trouvé à pareille fête : l'élite des gens de lettres et de la société était réunie dans cette salle, très favorable à la musique ; Haydn lui-même dirigeait l'orchestre. Le plus parfait silence, l'attention la plus scrupuleuse, un sentiment je dirais presque de religion et de respect dans toute l'assemblée : telles étaient les dispositions qui régnaient quand partit enfin le premier coup d'archet. L'attente ne fut pas trompée. Nous vîmes se dérouler devant nous une longue suite de beautés inconnues jusqu'à ce moment : les âmes, surprises, ivres de plaisir et d'admiration, éprouvèrent pendant deux heures consécutives ce qu'elles avaient senti bien rarement : une existence heureuse, produite par des désirs toujours plus vifs, toujours renaissants et toujours satisfaits.

Vous parlez si souvent en France de M. Delille et du genre descriptif, que je ne vous demande pas d'excuse pour une digression sur la musique descriptive ; digressions et genre descriptif se tiennent par la main : ce pauvre genre mourrait d'inanition s'il était privé de tout ce qui n'est pas lui.

On peut faire une objection plus forte à la musique descriptive. Quelque mauvais plaisant peut fort bien lui dire :

Mais, entre nous, je crois que vous n'existez pas.

VOLTAIRE.

Voici les raisons de ceux qui croient à la présence réelle *. Tout le monde voit que la musique peut imiter la nature de deux manières : elle a l'imitation physique et l'imitation sentimentale. Vous vous rappelez, dans les *Nozze di Figaro*, le *dindin* et le *dondon* par lesquels Suzanne rappelle si plaisamment le bruit de la sonnette du comte Almaviva, donnant à son mari quelque bonne longue commission, dans le duo

Se a caso madama
Ti chiama, etc. ;

voilà l'imitation *physique*. Dans un opéra allemand, un badaud s'endort sur la scène, pendant que sa femme, qui est à la fenêtre, chante un duo avec son amant : l'imitation physique du ronflement du mari forme une basse plaisante aux douceurs que l'amant débite à la femme ; voilà encore une imitation exacte de la nature.

Cette imitation directe amuse un instant, et ennuie bien vite : au seizième siècle, des maîtres italiens faisaient de ce genre facile la base de tout un opéra. On a le *Podesta di Coloniola*, où le maestro Melani a mis l'air suivant, pendant lequel tout l'orchestre ne manque pas d'imiter les bêtes qui y sont nommées :

Talor la granocchiella nel pantano
Per allegrezza canta : quà, quà, rà ;
Tribbia il grillo : trì, trì, trì ;
L'agnellino fa : bè, bè ;
L'usignuolo : chiù, chiù, chiù ;
Ed il gal : curi chì chì *.

Les savants vous diront qu'un peu plus anciennement Aristophane avait employé sur le théâtre ce genre d'imitation. Pour Haydn, il en a usé très sobrement dans la *Création* et dans les *Quatre Saisons* : il rend, par exemple, divinement bien le roucoulement des colombes ; mais il résista courageusement au baron descriptif, qui voulait aussi entendre le cri des grenouilles.

En musique, la meilleure des imitations physiques est peut-être celle qui ne fait qu'indiquer l'objet dont il est question, qui nous le montre à travers un nuage, qui se garde bien de nous rendre avec une exactitude scrupuleuse la nature telle qu'elle est : cette espèce d'imitation est ce qu'il y a de mieux dans le genre descriptif. Gluck en fournit un exemple agréable dans l'air du *Pèlerin de la Mecque*, qui rappelle le murmure d'un ruisseau ; Hændel a imité le bruit tranquille de la neige, dont les flocons tombent doucement sur la terre muette * ; et Marcello a surpassé tous ses rivaux dans sa cantate de *Calisto changée en ourse* : au moment où Junon a transformé en bête cruelle cette amante infortunée, l'auditeur frissonne à la férocité des ac-

compagnements sauvages qui peignent les cris de l'ourse en fureur.

C'est ce genre d'imitation que Haydn a perfectionné. Vous savez, mon ami, que tous les arts sont fondés sur un certain degré de fausseté ; principe obscur malgré son apparente clarté, mais duquel découlent les plus grandes vérités : c'est ainsi que, d'une grotte sombre, sort le fleuve qui doit arroser d'immenses provinces. Nous en parlerons un jour plus au long.

Vous avez bien plus de plaisir devant une belle vue du jardin des Tuileries qu'à regarder ce même jardin fidèlement répété dans une des glaces du château ; cependant le spectacle fourni par la glace a bien d'autres couleurs que le tableau, fût-il de Claude Lorrain : les personnages y ont du mouvement, tout y est plus fidèle ; mais vous préférez obstinément le tableau. L'artiste habile ne s'éloigne jamais du degré de fausseté qui est permis à l'art qu'il cultive ; il sait bien que ce n'est pas en imitant la nature jusqu'au point de produire l'illusion que les arts plaisent : il fait une différence entre ces barbouillages parfaits, nommés des trompe-l'œil, et la *Sainte Cécile* de Raphaël.

Il faut que l'imitation produise l'effet qui serait occasionné par l'objet imité, s'il nous frappait dans ces moments heureux de sensibilité et de bonheur qui donnent naissance aux passions *.

Voilà pour l'imitation physique de la nature par la musique.

L'autre imitation, que nous appellerons *sentimentale*, si ce nom n'est pas trop ridicule à vos yeux, ne retrace pas les choses, mais les sentiments qu'elles inspirent. L'air :

Deh ! signor !

de Paolino dans le *Mariage secret*, ne peint pas précisément le malheur de se voir enlever sa maîtresse par un grand seigneur, mais il peint une tristesse profonde et tendre. Les rôles particularisent cette tendresse, dessinent les contours du tableau, et la réunion des paroles et de la musique, à jamais inséparables dans nos cœurs dès que nous les avons entendues une fois, forme la peinture la plus vive qu'il ait été donné à l'homme passionné de tracer de ses sentiments.

Cette musique, ainsi que les morceaux passionnés de la *Nouvelle Héloïse*, ainsi que les *Lettres d'une religieuse portugaise*, peut paraître ennuyeuse à beaucoup de gens :

On peut être honnête homme,

et ne pas la goûter ; on peut avoir cette petite incommodité, et être d'ailleurs un homme très remarquable. M. Pitt, je le parierais, n'avait pas une haute estime pour l'air

Fra mille perigli,

chanté par madame Barilli dans les *Nemici generosi* ; et cependant, si j'ai jamais un royaume à gouverner, M. Pitt peut être sûr du ministère des finances.

Voulez-vous me passer une comparaison bien ridicule ? Me promettez-vous bien sérieusement de ne pas rire ? C'est une idée allemande que je vais vous présenter. Je lis dans *Ottilie ou les Affinités électives* de Gœthe :

FRAGMENT D'UNE LETTRE D'OTTILIE

« Le soir j'allai au spectacle avec le capitaine : l'opéra commençait plus tard que dans notre petite ville, et nous ne pouvions parler sans être entendus. Nous nous mîmes insensiblement à examiner les figures qui étaient autour de nous ; j'aurais bien voulu pouvoir travailler : je demandai mon sac au capitaine, il me le donna, mais me conjura à voix basse de ne pas prendre mon filet. Je vous assure, me dit-il, que travailler dans une loge paraîtra ridicule à Munich ; cela est bon à Lombach. Je tenais déjà ma bourse d'une main, et de l'autre la petite bobine garnie de fil d'or ; j'allais travailler : — Tenez, je m'en vais vous faire une histoire sur les bobines garnies de fil d'or, me dit le capitaine alarmé. — Est-ce un conte de fée ? — Non pas, malheureusement.

« C'est que je comparais, malgré moi, la sensibilité de chacun des spectateurs qui nous entourent à votre petite bobine recouverte de fil d'or : la bobine qui est dans l'âme de chacune des personnes qui ont pris un billet, est plus ou moins garnie de fil d'or : il faut que l'enchanteur Mozart accroche, par ses sons magiques, le bout de ce fil ; alors le possesseur de la bobine commence à sentir : il sent pendant que se dévide le fil d'or qui est sur sa bobine ; mais aussi il n'a le sentiment que le compositeur veut mettre en lui qu'autant de temps que dure ce fil précieux : dès que le musicien peint un degré d'émotion que le spectateur n'a jamais éprouvé, crac ! il n'y a plus de fil d'or sur la bobine, et ce spectateur-là s'ennuiera bientôt. Ce sont les souvenirs d'une âme passionnée qui garnissent plus ou moins la bobine. A quoi tout le talent de Mozart lui sert-il, s'il a affaire à des bobines qui ne soient pas garnies ?

« Menez Turcaret au *Matrimonio segreto* : quoiqu'il y ait beaucoup d'or sur son habit, il n'y a guère de fil d'or sur la petite bobine à laquelle nous comparons son âme ; ce fil sera bientôt épuisé, et Turcaret s'ennuiera des gémissements de Carolina : c'est tout simple. Que trouverait-il dans ses souvenirs ? quelles sont les émotions les plus vives qu'il ait senties ? Le chagrin de se trouver compris pour une grosse somme dans quelque banqueroute ; le malheur de voir le beau vernis de sa berline écorché

indignement par une charrette de roulier : c'est à la peinture de tels malheurs qu'il serait sensible ; du reste, il a bien dîné, il est tout joyeux, il lui faut des contredanses. Sa pauvre femme, au contraire, qui est à côté de lui, et qui a perdu un amant adoré dans la dernière campagne, arrive au spectacle sans plaisir ; elle cède à un devoir de convenance ; elle est pâle, son œil ne se fixe sur rien avec intérêt : elle n'en prend pas d'abord un fort grand à la situation de Carolina.

« La fille de Geronimo a son amant auprès d'elle ; il vit, comment saurait-elle être malheureuse ? La musique devient presque importune à cette âme souffrante qui voudrait ne pas sentir. Le magicien a beaucoup de peine à accrocher le petit fil d'or ; mais enfin elle est attentive, son œil se fixe et devient humide. Le profond malheur exprimé par l'air

Deh ! signor !

commence à l'attendrir ; bientôt ses larmes couleront : elle est embarrassée pour les cacher à son gros mari, qui est sur le point de s'endormir, et qui trouverait cet attendrissement bien bête. Le compositeur mènera cette pauvre âme souffrante où il voudra : il lui coûtera bien des larmes ; le fil d'or ne finira pas de longtemps. Voyez ces personnes qui vous entourent ; voyez-vous dans leurs yeux... Le spectacle commença *. »

Lorsque la musique réussit à peindre les images, le silence d'une belle nuit d'été, par exemple, on dit qu'elle est pittoresque. Le plus bel ouvrage de ce genre est la *Création* de Haydn, comme *Don Juan* ou le *Matrimonio* sont les plus beaux exemples de la musique expressive.

La *Création* commence par une ouverture qui représente le chaos. L'oreille est frappée d'un bruit sourd et indécis, de sons comme inarticulés, de notes privées de toute mélodie sensible ; vous apercevez ensuite quelques fragments de motifs agréables, mais non encore bien formés, et toujours privés de cadence ; viennent après des images à demi ébauchées, les unes graves, les autres tendres : tout est mêlé ; l'*agréable* et le *fort* se succèdent au hasard ; le grand touche au très petit, l'austère et le riant se confondent. La réunion la plus singulière de toutes les figures de la musique, de trilles, de *volate* *, de *mordenti*, de syncopes, de dissonances, peignent, dit-on, fort bien le chaos.

C'est mon esprit qui m'apprend cela : j'admire le talent de l'artiste ; je reconnais bien dans son œuvre tout ce que je viens de dire ; je conviens aussi que peut-être on ne pouvait faire mieux : mais je demanderais toujours au baron de Van Swieten qui eut l'idée de cette symphonie : « Le chaos peut-il se peindre en musique ? Quelqu'un qui n'aurait pas le mot reconnaîtrait-il là le chaos ? » J'avouerai une chose avec candeur, c'est que dans un ballet que

Viganò a fait jouer à Milan, et où il a montré Prométhée donnant une âme à des êtres humains non encore élevés au-dessus de la brute, cette musique du chaos avec le commentaire des pas de trois charmantes danseuses, exprimant, avec un naturel divin, les premières lueurs du sentiment dans l'âme de la beauté · j'avouerai, dis-je, que ce commentaire a dévoilé à mes yeux le mérite de cette symphonie ; je la comprends aujourd'hui, et elle me fait beaucoup de plaisir. La musique de tout le reste du *Prométhée* me parut, à côté de celle-ci, insignifiante et ennuyeuse.

Avant d'avoir vu le ballet de Viganò, qui fit courir toute l'Italie, je me disais que, dans la symphonie du chaos, les *thèmes* n'étant pas résolus, il n'y a pas de chant, par conséquent pas de plaisir pour l'oreille, par conséquent pas de musique. C'est comme si l'on demandait à la peinture de représenter une nuit parfaite, une privation totale de lumière. Une grande toile carrée, du plus beau noir, entourée d'un cadre, serait-elle un tableau * ?

La musique reparaît avec tous ses charmes dans l'oratorio de Haydn, quand les anges se mettent à raconter le grand ouvrage de la création. Arrive bientôt ce passage qui peint Dieu créant la lumière :

Dieu dit un seul mot, et la lumière fut.

Il faut avouer que rien n'est d'un plus grand effet. Avant ce mot du Créateur, le musicien diminue peu

à peu les accords, introduit l'unisson et le piano toujours plus adouci à mesure qu'approche la cadence suspendue, et fait enfin éclater cette cadence de la manière la plus sonore à ces mots :

Voilà le jour.

Cet éclat de tout l'orchestre dans le ton résonnant de C *sol fa ut*, accompagné de toute l'harmonie possible, et préparé par cet évanouissement progressif des sons, produisit vraiment à nos yeux, à la première représentation, l'effet de mille flambeaux portant tout à coup la lumière dans une caverne sombre *.

Les anges fidèles décrivent ensuite, dans un morceau *fugué*, la rage de Satan et de ses complices, précipités dans un abîme de douleurs, et par la main de celui qu'ils détestent. Ici Milton a un rival. Haydn répand à profusion tout le disgracieux du genre *enharmonique*, l'horreur des dissonances, le jeu des modulations étranges et des accords de septième diminuée. L'âpreté des paroles tudesques ajoute encore à l'horreur de ce chœur. On frissonne, mais la musique se met à décrire les beautés de la terre nouvellement créée, la fraîcheur céleste de la première verdure qui para le monde, et l'âme est enfin soulagée. Le chant que Haydn choisit pour décrire les bosquets du jardin d'Éden pourrait être, il est vrai, un peu moins commun. Il fallait là un peu de la céleste mélodie de l'école italienne. Mais

cependant, dans la réplique, Haydn le renforce avec tant d'art, l'harmonie qui l'accompagne est alors si noble, qu'il faut avoir dans l'oreille les chants de Sacchini pour sentir ce qui peut manquer à celui-ci.

Une tempête vient troubler le séjour délicieux d'Adam et de sa compagne : vous entendez mugir les vents ; la foudre déchire l'oreille, et retentit ensuite au loin par des sons prolongés ; la grêle frappe les feuilles en sautillant ; enfin la neige, tranquille et lente, tombe à gros flocons sur le terrain muet.

Des flots de l'harmonie la plus brillante et la plus majestueuse entourent ces peintures. Les chants de l'archange Gabriel, qui est le coryphée, déploient surtout au milieu des chœurs une énergie et une beauté rares.

Un air est consacré à la peinture des effets des eaux, depuis les grandes vagues mugissantes d'une mer agitée jusqu'au petit ruisseau qui murmure doucement au fond de sa vallée. Le petit ruisseau est rendu avec un bonheur rare ; mais je n'en avoue pas moins qu'un air consacré à peindre les *effets des eaux* est quelque chose de bien bizarre, et qui ne promet pas de grands plaisirs *.

Qu'on demande au Corrége le tableau d'une nuit complète, ou d'un ciel inondé de lumière en tout sens ; le sujet est absurde, mais comme il est le Corrége, il y fera encore entrer, malgré cette absur-

dité, mille petits moyens accessoires de plaire, et son ouvrage sera agréable.

On distingue encore dans la *Création* quelques points brillants ; par exemple, un air que Haydn aimait beaucoup, et qu'il avait refait trois fois ; il doit peindre la terre se couvrant d'arbres, de fleurs, de plantes de toute espèce, de baumes odorants. Il fallait un air tendre, gai, simple : et j'avoue que j'ai toujours trouvé dans cet air chéri de Haydn plus d'affectation que d'ingénuité et de grâce.

Cet air est suivi d'une fugue brillante dans laquelle les anges louent le Créateur, et où Haydn reprend tous ses avantages. La répétition du chant, qui est l'essence de la fugue, a l'avantage de peindre ici l'empressement des anges que l'amour porte à chanter, tous en même temps, leur divin Créateur.

Vous passez au lever du soleil, qui, pour la première fois, paraît dans toute la pompe du plus beau spectacle qu'il ait été donné à l'œil humain de contempler.

Il est suivi du lever de la lune, qui s'avance sans bruit au milieu des nuages, et vient éclairer les nuits de sa lumière argentine. On voit qu'il faut sauter une journée entière, sans cela le lever du soleil ne peut pas être suivi du lever de la lune ; mais nous sommes dans un poème descriptif, une transition sauve tout. La première partie finit par un chœur d'anges.

On trouve un charmant artifice d'harmonie dans

la *stretta* du finale de cette première partie de la *Création.* Arrivé à la cadence, Haydn n'arrête pas l'orchestre, comme cela lui arrive quelquefois dans ses symphonies ; mais il se jette dans des modulations montant de semi-ton en semi-ton. Les transitions sont renforcées par des accords sonores qui, à chaque mesure, semblent annoncer cette cadence si désirée par l'oreille, et toujours retardée par quelque modulation plus inattendue et plus belle. L'étonnement s'accroît avec l'impatience ; et quand elle arrive enfin, cette cadence, elle est saluée par un applaudissement général.

La seconde partie s'ouvre par un air majestueux dans le commencement, gai ensuite, et tendre sur la fin, qui décrit la création des oiseaux. Les caractères différents de cet air indiquent bien l'aigle audacieux, qui, à peine créé, semble quitter la terre et s'élancer vers le soleil ; la gaieté de l'alouette :

C'est toi, jeune alouette, habitante des airs !
Tu meurs en préludant à tes tendres concerts.

les colombes amoureuses, et enfin le plaintif rossignol. Les accents du chantre des nuits sont imités avec toute la fraîcheur possible *.

Un beau trio est relatif à l'effet que l'immense baleine produit en agitant les flots que sa masse énorme sépare. Un récitatif très bien fait nous montre le coursier généreux qui hennit fièrement au milieu des immenses prairies ; le tigre agile et féroce

qui parcourt rapidement les forêts et glisse entre les arbres ; le fier lion rugit au loin, tandis que les douces brebis, ignorant le danger, paissent tranquillement.

Un air plein de dignité et d'énergie nous annonce la création de l'homme. Le mouvement d'harmonie qui répond à ces paroles :

Voilà l'homme, ce roi de la nature.

a été bien servi par la langue allemande. Cette langue permet une figure augmentative, ridicule en français, et en allemand pleine de majesté. Le texte, traduit littéralement, dit : « Voilà l'homme, le *viril*, le roi de la nature. » L'épithète du mot *homme* éloigne toute idée basse et vulgaire pour concentrer notre attention sur les attributs les plus nobles et les plus majestueux de l'être heureux et grand que Dieu vient de créer.

La musique de Haydn s'élève avec une énergie croissante sur chacune de ces premières paroles, et fait une superbe cadence sur *roi de la nature.* Il est impossible de n'être pas saisi.

La seconde partie de cet air peint la création de la charmante Eve, de cette belle créature qui, en naissant, est tout amour. Cette fin de l'air donne une idée du bonheur d'Adam. C'est, du consentement de tout le monde, le morceau le plus beau de la *Création* ; et j'ajoute, d'après mes idées, c'est parce que Haydn est rentré dans le domaine des passions, et

qu'il a eu à peindre un des plus grands bonheurs que le cœur de l'homme ait jamais senti.

Le troisième morceau de la *Création* est le plus court. C'est une belle traduction de la partie agréable du poème de Milton. Haydn peint les transports du premier et du plus innocent des amours, les tendres conversations des premiers époux, et leur reconnaissance pure et exempte de crainte envers le prodige de bonté qui les créa, et qui semble avoir créé pour eux toute la nature. La joie la plus enflammée respire dans chaque mesure de l'*allegro*. On trouve aussi, dans cette partie, de la dévotion ordinaire mêlée de terreur.

Enfin un chœur, en partie *fugué* et en partie idéal, termine cette étonnante production avec le même feu et la même majesté qu'elle avait commencé.

Haydn eut un bonheur rare qui lui permit de faire de la musique vocale. Il pouvait disposer, pour la partie de soprano, d'une des plus belles voix de femme qui existât peut-être alors, celle de mademoiselle Gherard.

Cette musique doit être exécutée avec simplicité, exactitude, expression [1]. Le moindre ornement changerait absolument le caractère du style. Il faut nécessairement un Crivelli ; les grâces de Tachinardi y seraient déplacées.

1. Avec *portamento*, diraient les Italiens.

LETTRE XIX

Salzbourg, le 2 juin 1809.

Mon ami,

Je rentre en scène. La *Création* eut un succès rapide : toutes les feuilles de l'Allemagne rendirent compte de l'effet étonnant qu'elle avait produit à Vienne ; et la partition, qui parut imprimée peu de semaines après, permit aux amateurs de toute l'Europe de la juger. Le rapide débit de cette partition augmenta de quelques centaines de louis la médiocre fortune de l'auteur. Le libraire avait mis sous la musique des paroles allemandes et anglaises ; elles furent traduites en suédois, en français, en espagnol, en bohême et en italien. La traduction française est pompeusement plate, ainsi qu'on peut en juger au Conservatoire de la rue Bergère ; mais

cependant l'auteur est innocent du peu d'effet que la *Création* produisit la première fois qu'elle se montra à Paris. Quelques minutes avant qu'on la commençât à l'Opéra, la machine infernale du 3 nivôse éclata dans la rue Saint-Nicaise.

Il y a deux traductions italiennes : la première, qui est ridicule, a été imprimée sous la partition de Paris ; la seconde fut dirigée par Haydn et par le baron Van Swieten : comme c'est la meilleure, elle n'a été imprimée que sous la petite partition pour le piano, publiée chez Artaria. L'auteur, M. Carpani, est homme d'esprit, et de plus excellent connaisseur en musique *. Cette traduction fut exécutée sous la direction de Haydn et de Carpani, chez un de ces hommes rares qui manquent à la splendeur de la France, chez M. le prince Lobkowitz, qui consacre une grande existence et une immense fortune à jouir des arts et à les protéger.

Remarquez que cette musique, qui est toute harmonie, ne peut être jugée qu'autant que cette harmonie est complète. Une douzaine de chanteurs et d'instruments réunis autour d'un piano, si bons qu'on veuille les supposer, n'en donneraient qu'une idée imparfaite, tandis qu'une belle voix et un accompagnateur médiocre peuvent faire jouir du *Stabat* de Pergolèse. Il faut à cet ouvrage de Haydn vingt-quatre chanteurs, et soixante instruments au moins. La France, l'Italie, l'Angleterre, la Hollande, la Russie, l'ont entendu ainsi exécuté.

On critique dans la *Création* deux choses, la partie chantante, et le style général de l'ouvrage. Les chants sont certainement au-dessus du médiocre ; mais je pense, avec les critiques, que cinq ou six airs de Sacchini, jetés au milieu de cette masse d'harmonie, y eussent porté une grâce céleste, une noblesse et une facilité qu'on y chercherait en vain. Porpora ou Zingarelli eussent peut-être mieux fait les récitatifs.

J'avouerai aussi qu'un Marchesi, un Pacchiarotti, un Tenducci, un Aprile, seraient au désespoir d'avoir à exécuter une telle musique, où souvent la partie chantante s'arrête pour donner lieu aux instruments d'expliquer la pensée. Dès le commencement, par exemple, à la première partie du premier air du ténor, il est obligé de s'arrêter après ces mots :

Cessò il disordine,

pour laisser parler les instruments.

A cela près, Haydn peut être justifié ; je dirai hardiment à ses critiques : « En quoi consiste la beauté du chant ? » Ils me répondront, s'ils sont vrais, qu'en musique comme en amour, ce qui est beau, c'est ce qui plaît. La *Rotonde* de Capri, l'*Apollon* du Belvédère, la *Madonna alla seggiola*, la *Nuit* du Corrége, seront le vrai beau partout où l'homme ne sera pas sauvage. Tandis qu'au contraire les ouvrages de Carissimi, de Pergolèse, de Durante,

je ne dis pas dans les froides régions du Nord, mais dans le beau pays même qui les inspira, sont encore vantés par tradition, mais ne produisent plus le même plaisir qu'autrefois. On en parle toujours ; mais je vois préférer partout un *rondo* d'Andreossi, une scène de Mayer, ou quelque ouvrage de compositeurs moins célèbres. Je suis tout étonné de cette révolution, qu'à la vérité je n'éprouve pas dans ma manière de sentir, mais que j'ai vue bien réelle en Italie. Au reste, c'est un sentiment bien naturel que de trouver beau ce qui plaît. Quel amant sincère n'a pu dire à sa maîtresse :

Ma spesso ingiusto al vero,
Condanno ogni altro aspetto ;
Tutto mi par diffetto,
Fuor che la tua beltà *.

METASTASIO.

Peut-être les mêmes choses sont-elles toujours belles dans les arts du dessin, parce que dans ces arts le plaisir intellectuel l'emporte de beaucoup sur le plaisir physique. La raison a eu plus de prise ; et tout homme sensible sait, par exemple, que les figures du Guide sont plus belles que celles de Raphaël, qui, à leur tour, ont plus d'expression. Dans la musique, au contraire, où les deux tiers au moins du plaisir sont physiques, ce sont les sens qui décident. Or les sens ont du plaisir ou de la peine dans un moment donné, mais ne comparent point. Tout homme sensible peut voir dans ses souvenirs

que les moments les plus vifs de plaisir ou de peine ne laissent pas de souvenirs distincts *.

Mortimer revenait tremblant d'un long voyage ; il adorait Jenny ; elle n'avait pas répondu à ses lettres. En arrivant à Londres, il monte à cheval, et va la chercher à sa maison de campagne. Il arrive. Elle se promenait dans le parc. Il y court, le cœur palpitant ; il la rencontre, elle lui tend la main, le reçoit avec trouble : il voit qu'il est aimé. En parcourant avec elle les allées du parc, la robe de Jenny s'embarrassa dans un buisson d'acacia épineux. Dans la suite, Mortimer fut heureux ; mais Jenny fut infidèle. Vingt fois je lui ai soutenu que Jenny ne l'avait pas aimé, toujours il m'a cité en preuve de son amour la manière dont elle le reçut à son retour du continent ; mais jamais il n'a pu me donner le moindre détail ; seulement il tressaille dès qu'il voit un buisson d'acacia : c'est réellement le seul souvenir distinct qu'il ait conservé du moment le plus délicieux de sa vie *.

Le plaisir augmente les sept ou huit premières fois que vous entendez le duo

Piaceri dell' anima,
Contenti soavi !
CIMAROSA, *Nemici generosi.*

Mais une fois que vous l'aurez bien compris, l'agrément diminuera à chaque répétition. Si, en musique, le plaisir est le seul thermomètre du beau,

ce duo deviendra moins admirable à mesure que vous l'entendrez davantage. Quand vous l'aurez entendu trente fois, que l'actrice y substitue le duo

Cara, cara !

du *Matrimonio*, que vous ne connaîtriez pas, celui-ci vous fera beaucoup plus de plaisir, parce qu'il sera nouveau pour vous. Si l'on vous demandait ensuite lequel est le plus beau de ces deux duos, et que vous voulussiez répondre d'après votre cœur, je pense que vous seriez fort en peine.

Je suppose que vous ayez un appartement dans le palais de Fontainebleau, et que dans une des salles de cet appartement se trouve la *Sainte Cécile* de Raphaël [1]. Ce tableau rentre au Musée, on le remplace par l'*Enlèvement d'Hélène* [2] du Guide. Vous admirez les charmantes figures d'Hermione et d'Hélène ; mais cependant, si l'on vous demande quel est le plus beau de ces deux ouvrages, l'expression sublime de sainte Cécile ravie par la musique céleste, et laissant tomber les instruments dont elle jouait, cette expression vous décide en sa faveur, et vous lui donnez la palme. Or pourquoi cette expression est-elle sublime ? Par trois ou quatre raisons que je vous vois prêt à me dire. Mais c'est le raisonnement, et un raisonnement facile à

1. N° 1139.
2. N° 1008.

écrire, qui vous fait voir que ces trois ou quatre raisons sont bonnes ; tandis qu'il me semble impossible d'écrire quatre lignes, à moins que ce ne soit de la prose poétique qui ne compte pas, pour prouver que le duo *Piaceri dell' anima* vaut moins ou plus que le duo *Cara ! cara !* ou que le duo

Crudel ! perchè finora ?
MOZART, *Figaro.*

On ne peut pas sentir dans le même moment l'effet de deux mélodies, et le plaisir qu'elles peuvent donner ne laisse pas assez de traces dans la mémoire pour qu'on puisse les juger de loin.

Je ne vois qu'une exception. Un homme entend l'air

Fanciulla sventurata.
Nemici generosi.

A Venise, au théâtre de la *Fenice,* il est à côté d'une femme qu'il aime éperdument, mais qui ne répond pas à sa passion. Dans la suite, revenu en France, il entend de nouveau cet air charmant : il tressaille ; le plaisir pour lui est à jamais attaché à ces sons si doux ; mais cet air, dans ce cas, est le buisson d'acacia épineux de Mortimer.

Les ouvrages des grands artistes, une fois qu'ils atteignent à un certain degré de perfection, ont des droits égaux à notre admiration : et la préférence que nous accordons tantôt à l'un, tantôt à l'autre,

dépend absolument de notre tempérament ou de la disposition où nous nous trouvons. Un jour c'est le Dominiquin qui me plaît, et que je préfère au Guide ; le lendemain, la céleste beauté des têtes de celui-ci l'emporte, et j'aime mieux l'*Aurore* du palais Rospigliosi que la *Communion de saint Jérôme.*

J'ai souvent entendu dire, en Italie, qu'en musique, une grande partie du beau consistait dans la nouveauté *. Je ne parle pas du mécanisme de cet art. Le contre-point tient aux mathématiques ; un sot, avec de la patience, y devient un savant respectable. Dans ce genre, il y a, non pas un *beau*, mais un *régulier* susceptible de démonstration. Quant à la partie du génie, à la mélodie, elle n'a pas de règles. Aucun art n'est aussi privé de préceptes pour produire le beau. Tant mieux pour lui et pour nous.

Le génie a marché, mais les pauvres critiques n'ont pu tenir note du chemin suivi par les premiers génies, et signifier aux grands hommes venus depuis qu'ils eussent à ne s'en pas écarter. Cimarosa, faisant exécuter, à Prague, son air

Pria che spunti in ciel l'aurora,

n'a pas entendu les pédants lui dire :

« Votre air est beau, parce que vous avez suivi telle règle établie par Pergolèse dans tel de ses airs ; mais il serait encore plus beau si vous vous étiez conformé à telle autre règle dont Galuppi ne s'écar-

tait jamais. » Est-ce que les peintres contemporains du Dominiquin ne lui avaient pas presque persuadé que son *Martyre de saint André*, à Rome, n'était pas beau ?

Je pourrais vous ennuyer ici des prétendues règles trouvées pour faire de beaux chants ; mais je suis généreux, et résiste à la tentation de vous rendre l'ennui qu'elles m'ont donné à les entendre.

Plus il y a de chant et de génie dans une musique, plus elle est sujette à l'instabilité des choses humaines ; plus il y a d'harmonie, et plus sa fortune est assurée. Les graves chants d'église contemporains de la divine *Servante Maîtresse* de Pergolèse ne se sont pas usés avec la même rapidité.

Au reste, je parle peut-être de tout ceci au hasard ; car je vous avoue que cette *Servante Maîtresse*, mais chantée en Italie, me fait plus de plaisir, et surtout un plaisir plus intime, que tous les opéras du très moderne Paër, pris ensemble.

S'il est vrai que nous ayons reconnu la partie d'un morceau de musique que le temps use le plus vite, Haydn peut espérer une plus longue vie qu'aucun autre compositeur. Il a mis du génie dans l'harmonie, c'est-à-dire dans la partie durable.

Je vais citer le *Spectateur*, c'est-à-dire des gens très raisonnables :

« La récitation musicale dans toutes les langues devrait être aussi différente que leur accent naturel, puisque, à moins de cela, ce qui exprimerait bien

une passion dans une langue l'exprimerait fort mal dans une autre... Tous ceux qui ont fait quelque séjour en Italie savent très bien que la cadence que les Italiens observent dans le récitatif de leurs pièces... n'est que l'accent de leur langue rendu plus musical et plus sonore... C'est ainsi que les marques d'interrogation ou d'admiration de la musique italienne... ont quelque rapport avec les tons naturels d'une voix anglaise, quand nous sommes en colère ; jusque-là que j'ai vu souvent nos auditeurs fort trompés à l'égard de ce qui se passait sur le théâtre, et s'attendre à voir le héros casser la tête à son domestique lorsqu'il lui faisait une simple question, ou s'imaginer qu'il se querellait avec son ami lorsqu'il lui souhaitait le bonjour *. » (*Spectateur*, Disc. XXIII, p. 170).

La musique, qui met en jeu l'imagination de chaque homme, tient plus intimement que la peinture, par exemple, à l'organisation particulière de cet homme-là. Si elle le rend heureux, c'est en faisant que son imagination lui présente certaines images agréables. Son cœur, disposé à l'attendrissement par le bonheur actuel que lui donne la douceur des sons, goûte ces images, jouit de la félicité qu'elles lui présentent avec une ardeur qu'il n'aurait pas dans un tout autre moment. Or il est évident que ces images doivent être différentes, suivant les diverses imaginations qui les produisent. Quoi de plus opposé qu'un gros Allemand, bien nourri, bien blond,

bien frais, buvant de la bière, et mangeant des *butterbrod* toute la journée, et un Italien mince, presque maigre, très brun, l'œil plein de feu, le teint jaune, vivant de café et de quelques petits repas très sobres ! Comment diable veut-on que la même chose plaise à des êtres si dissemblables et parlant des langues si immensément éloignées l'une de l'autre ? Le même beau ne peut pas exister pour ces deux êtres. Si les rhéteurs veulent absolument leur donner un beau idéal commun, le plaisir produit par les choses que ces deux êtres admirent également sera nécessairement très faible. Ils admireront tous les deux les jeux funèbres du cinquième livre de l'*Enéide* ; mais dès que vous voudrez les émouvoir fortement, il faudra leur présenter des images précisément analogues à leurs natures si différentes. Comment voulez-vous faire sentir à un pauvre petit écolier prussien de Kœnigsberg, qui a froid onze mois de l'année, les églogues de Virgile, et la douceur de se trouver à l'ombre, à côté d'une source jaillissante, au fond d'une grotte bien fraîche ?

Viridi projectus in antro.

Si vous vouliez lui offrir une image agréable, il eût mieux valu parler d'une belle chambre bien échauffée par un bon poêle.

On peut appliquer cet exemple à tous les beaux-arts. Pour un honnête Flamand qui n'a jamais étudié le dessin, les formes des femmes de Rubens

sont les plus belles du monde. Ne nous moquons pas trop de lui, nous qui admirons par-dessus tout des formes infiniment sveltes, et qui trouvons les figures de femmes de Raphaël un peu massives [1]. Si on y regardait de près, chaque homme, et par conséquent chaque peuple, aurait son beau idéal, qui serait la collection de tout ce qui lui plaît le plus dans les choses d'une même nature.

Le beau idéal des Parisiens est ce qui plaît le plus à la majorité des Parisiens. En musique, par exemple, M. Garat leur fait cent fois plus de plaisir que madame Catalani. Je ne sais pourquoi tous, peut-être, ne voudraient pas avouer cette manière de sentir. Dans les beaux-arts, chose si indifférente au salut de l'État, quel mal peut faire cette pauvre liberté ?

Il ne faut qu'avoir des yeux pour s'apercevoir vingt fois la journée que la nation française a changé de manière d'être depuis trente ans. Rien de moins ressemblant à ce que nous étions en 1780, qu'un jeune Français de 1814. Nous étions sémillants, et ces messieurs sont presque Anglais. Il y a plus de gravité, plus de raison, moins d'agrément. La jeunesse, qui sera toute la nation dans vingt ans d'ici, ayant changé, il faut que nos pauvres rhéteurs

1. Voir chez tous les marchands d'estampes une figure de femme tirée de l'œuvre de Raphaël, gravée par ***, et *Adam et Eve,* sujet pris des loges du Vatican, gravé par Müller en 1813.

déraisonnent encore plus qu'à l'ordinaire pour vouloir que les beaux-arts restent les mêmes.

« Pour moi, je l'avouerai, me disait un jeune colonel, il me semble, depuis la campagne de Moscou, qu'*Iphigénie en Aulide* n'est plus une aussi belle tragédie. Je trouve cet Achille un peu dupe et un peu faible. Je me sens du penchant, au contraire, pour le *Macbeth* * de Shakspeare. »

Mais je divague un peu : on voit bien que je ne suis pas un jeune Français de 1814. Revenons à la question de savoir si, en musique, le beau idéal du Danois peut être le même que celui du Napolitain.

Le rossignol plaît à tous les peuples ; c'est que son chant entendu pendant les nuits des beaux jours de la fin du printemps, qui partout sont l'instant le plus aimable de l'année, est une chose agréable, signe d'une chose charmante. J'ai beau être un homme du Nord, le chant du rossignol me rappelle toujours les courses que l'on fait pour rentrer chez soi, à Rome, après les *conversazioni*, vers les deux heures du matin, durant les belles nuits d'été. On est assourdi, en passant dans ces rues solitaires, par les sons scintillants des rossignols qu'on élève dans chaque maison. Ce chant rappelle d'autant plus vivement les beaux jours de l'année, que, ne pouvant pas entendre le rossignol à volonté, nous n'usons pas ce plaisir en nous le donnant à contre-temps, quand nous ne sommes pas disposés à le goûter.

Haydn écrivait sa *Création* sur un texte allemand, qui ne peut recevoir la mélodie italienne. Comment aurait-il pu, même en le voulant, chanter comme Sacchini ? Ensuite, né en Allemagne, connaissant son âme et les âmes de ses compatriotes, c'est apparemment à eux qu'il voulait plaire d'abord. On peut critiquer un homme quand on voit qu'il manque la route qui conduit au but qu'il se propose d'atteindre ; mais est-il raisonnable de lui chercher querelle sur le choix de ce but ?

Au reste, un grand maître italien a produit la seule critique digne de lui et digne de Haydn. Il a refait d'un bout à l'autre toute la musique de la *Création*, qui ne verra le jour qu'après sa mort. Ce maître pense que Haydn est homme de génie dans le genre de la symphonie. Dans tout le reste, il ne le trouve qu'estimable. Moi je pense que, quand les deux *Créations* verront le jour ensemble, l'allemande sera toujours la première à Vienne, comme l'italienne sera la meilleure à Naples *.

FRAGMENT

DE LA RÉPONSE A LA LETTRE PRÉCÉDENTE

Montmorency, le 29 juin 1809.

Je suis charmé de votre lettre, mon cher Édouard ; nous avons les mêmes idées en d'autres termes. Ne vous affligez point. Je trouve que ce n'est pas la faute de vos grands compositeurs, si leurs charmantes mélodies ne sont pas également agréables à tous les hommes. La raison de cela est dans la nature même du bel art qui les immortalise. Sous le rapport de la manière de plaire aux hommes, la sculpture et la musique sont aussi opposées que possible.

Remarquez que c'est toujours de la sculpture que viennent les exemples du beau idéal. Or la sculp-

ture a un beau idéal général, parce que la différence des formes du corps humain dans les divers pays est beaucoup moins grande que celle des tempéraments donnés par les climats. Un beau jeune paysan des environs de Copenhague, et un jeune Napolitain également renommé pour sa beauté, diffèrent moins par leurs formes que par leurs passions et leurs caractères. Il est donc plus aisé d'établir un beau idéal universel pour l'art qui reproduit ces formes extérieures, que pour ceux qui mettent en jeu les diverses affections d'âmes aussi différentes.

Outre la beauté absolue des figures, on attache beaucoup de prix, dans les arts du dessin, à leur expression. Mais ces arts n'imitent point d'aussi près que la poésie la nature morale de l'homme, et par conséquent ne sont pas sujets à déplaire au Danois parce qu'ils plaisent trop au Napolitain. Dans mille actions de la vie, très susceptibles d'être reproduites exactement dans le roman ou dans la comédie, ce qui paraîtra charmant à Naples sera trouvé fou et indécent à Copenhague ; ce qui semblera délicat en Zélande sera glacial aux bords du Sebète *. Le poète doit donc prendre son parti, et chercher à plaire aux uns ou aux autres. Canova, au contraire, n'a point à s'embarrasser de tels calculs. Son *Pâris*, son *Hélène*, seront aussi divins à Copenhague qu'à Rome, et seulement chaque homme jouira de leur beauté et admirera leur auteur en proportion de sa propre sensibilité. Pourquoi ?

C'est que ces figures charmantes ne peignent que des affections modérées, communes au Danois et au Napolitain : s'il leur était donné d'imiter des passions plus fortes, elles arriveraient bientôt au point où la sensibilité de l'homme du Midi se sépare de celle de l'homme du Nord. Quel doit donc être l'embarras du musicien, celui des artistes qui peint de plus près les affections du cœur humain, et qui encore ne peut les peindre qu'en faisant agir l'imagination et la sensibilité de chacun de ses auditeurs, qu'en mettant, pour ainsi dire, chacun d'eux de moitié dans son travail ! Comment voulez-vous qu'un homme du Nord sente l'air

Come ! io vengo per sposarti

de Cimarosa ? L'amant désespéré qui le chante doit lui paraître simplement un malheureux échappé des Petites-Maisons. Le *God save the King*, d'un autre côté, semblerait peut-être insipide à Naples. Ne soyez donc point inquiet pour votre cher Cimarosa ; il peut passer de mode, mais l'équitable postérité le mettra sûrement, pour le talent, à côté de Raphaël. Seulement le talent de celui-ci est pour toute la terre, ou du moins pour toute l'Europe, et en musique il est naturel que chaque pays ait son Raphaël. Chacun des mondes qui roulent sur nos têtes a bien son soleil, qui, pour le monde voisin, n'est qu'une étoile plus ou moins brillante, suivant le degré de proximité. Ainsi

Hændel, ce soleil de l'Angleterre, n'est plus qu'une étoile de première grandeur pour la patrie des Mozart et des Haydn ; et en descendant plus près de l'équateur, Hændel n'est plus qu'une étoile ordinaire pour l'heureux habitant de la rive de Pausilippe *.

Your,

Lewis.

LETTRE XX

Halein, le 5 juin 1809.

Mon cher Louis,

Deux ans après la *Création*, Haydn, animé par le succès et encouragé par son ami Van Swieten, composa un nouvel oratorio, les *Quatre Saisons.* Le baron descriptif en avait tiré le texte de Thompson. Il y a moins de sentiment que dans la *Création* ; mais le sujet admettait la gaieté, la joie des vendanges, l'amour profane ; et les *Quatre Saisons* seraient la plus belle chose du monde, dans le genre de la musique descriptive, si la *Création* n'existait pas.

La musique y est plus savante et moins sublime que dans la *Création.* Elle surpasse cependant sa sœur aînée en un point : ce sont les quatuors. Du

reste, pourquoi blâmer cette musique ? Elle n'est pas italienne, dit-on : à la bonne heure *. J'avoue que la symphonie convient aux organes difficiles à émouvoir des Allemands : mais nous en profitons. C'est ainsi que, dans les arts, il n'est pas mal que chaque pays ait une physionomie particulière. Les jouissances du monde entier s'en augmentent. Nous jouissons des chants napolitains de Paisiello et des symphonies allemandes de Haydn. Quand verrons-nous Talma, après avoir joué un jour Andromaque, nous montrer le lendemain le malheureux Macbeth entraîné au crime par l'ambition de sa femme ? Il faut savoir que les *Macbeth*, *Hamlet*, etc., de M. Ducis *, sont de fort bonnes pièces, sans doute, mais ressemblent autant aux pièces du poète anglais qu'à celles de Lope de Vega. Il me semble que nous en sommes, pour les pièces romantiques, précisément au même point où nous nous trouvions, il y a cinquante ans, pour la musique italienne. On criera beaucoup ; il y aura des pamphlets, des satires, peut-être même des coups de bâton de distribués dans quelque moment où le public, dans une profonde tranquillité politique, sera juge compétent en littérature. Mais enfin ce public, excédé des plats élèves du grand Racine, voudra voir *Hamlet* et *Othello*. La comparaison ne cloche qu'en un seul point : c'est que ces pièces ne tueront point *Phèdre* et *Cinna*, et que Molière restera sans rival, par la raison simple qu'il est unique *.

Le texte des *Quatre Saisons* est un pauvre texte. Quant à la musique, figurez-vous une galerie de tableaux différents par le genre, le sujet et le coloris. Cette galerie est divisée en quatre salles ; au milieu de chacune d'elles, paraît un grand tableau principal.

Les sujets de ces quatre tableaux sont : pour le premier, la neige, les aquilons, le froid et ses horreurs ; pendant l'été, la tempête ; dans l'automne, la chasse ; et pour l'hiver, la soirée des villageois.

On voit d'abord qu'un habitant d'un climat plus fortuné n'aurait pas mis la neige et les horreurs de l'hiver dans la peinture du printemps. Suivant moi, c'est un assez triste commencement d'ouvrage. Suivant les amateurs du genre, ces sons rudes préparent merveilleusement au plaisir qu'on aura par la suite.

Avec vous, mon ami, je ne suivrai point pied à pied les *Quatre Saisons.*

Haydn, dans la peinture du soleil d'été, a été obligé de lutter contre le premier lever du soleil dans la *Création* : et cet art, qu'on veut faire descriptif, est si vague, si *antidécrivant*, que, malgré les soins incroyables que s'est donnés le premier symphoniste du monde, il est tombé un peu dans la répétition. L'abattement, l'anéantissement de tout ce qui respire, et même des plantes, pendant la grande chaleur d'un jour d'été, est parfaitement bien rendu. Ce tableau, très vrai, finit par un

silence universel. Le coup de tonnerre qui commence la tempête vient rompre ce silence. Ici Haydn est dans son fort : tout est feu, cris, rumeur, épouvante, C'est un tableau de Michel-Ange. Cependant la tempête finit, les nuages se dissipent, le soleil reparaît, les gouttes d'eau dont sont chargées les feuilles des arbres brillent dans la forêt, une soirée charmante succède à l'orage, la nuit vient, tout est silencieux ; de temps en temps seulement le gémissement d'un oiseau nocturne et le son de la cloche éloignée,

Che pare il giorno pianger che si muore *,

viennent rompre le silence universel.

Ici l'imitation physique est portée aussi loin qu'elle peut aller. Mais cette peinture tranquille fait une fin peu frappante pour l'été, après le morceau terrible de la tempête [1].

1. Je prie qu'on me permette une répétition. J'ai envie de citer une lettre que j'envoyai en original à mon ami, en même temps que celle-ci. Elle fut écrite en français par une aimable chanoinesse de Brunswick que nous pleurons aujourd'hui.

Elle finissait ainsi une lettre sur Werther, qui, comme on sait, est né à Brunswick, et était le fils de M. l'abbé de J***. Elle décrivait exactement, à ma demande, l'espèce de goût que Werther avait pour la musique.

« ... La musique étant l'art qui peint le mieux les nuances, et dont les descriptions suivent ainsi le plus loin les mouvements de l'âme, je crois distinguer la sensibilité à la Mozart de la sensibilité à la Cimarosa.

« Les figures comme celle de Wilhelmine de M*** et de

La chasse du cerf, qui ouvre l'automne, est un sujet heureux pour la musique. Tout le monde se rappelle l'ouverture du *Jeune Henri.*

Les vendanges, où des buveurs chantent d'un côté, pendant que la danse occupe les jeunes gens du village, forment un tableau agréable. Le chant des buveurs est mélangé avec l'air d'une danse nationale de l'Autriche, arrangée en fugue. L'effet

l'ange du tableau du Parmesan que j'ai dans ma chambre *(a)* me semblent annoncer de ces êtres dont la force est surmontée par la sensibilité, qui, dans leurs moments d'émotion, deviennent *l'émotion elle-même.* Il n'y a plus de place pour autre chose ; le courage, le soin de la réputation, tout est, non pas surmonté, mais banni. Tel serait, je crois, le joli ange dont je vous parle chantant aux pieds d'une marraine adorée :

Voi che sapete.

« Les peuples du Nord me semblent être les sujets de cette musique : *which is their queen.*

« Quand vous connaîtrez mieux l'Allemagne, et que vous aurez rencontré quelques-unes des malheureuses filles qui, chaque année, y périssent d'amour, ne riez pas, monsieur le Français, vous verrez le genre de pouvoir que notre musique exerce sur nous. Voyez, le dimanche soir, à Hantzgarten, et dans ces jardins anglais où toute la jeunesse des villes du Nord va se promener le soir des jours de fête ; voyez ces couples d'amants, prenant du café à côté de leurs parents, tandis que des troupes de musiciens bohêmes jouent avec leurs cors leurs valses et leur musique lente et si touchante ; voyez leurs yeux se fixer ; voyez-les se serrer la main pardessus la petite table, et sous les yeux de la mère, car ils

(a) C'était une copie de la *Madonna al longo collo,* qui est au Musée de Paris, n° 1070. Il s'agit de l'ange qui est à la droite de Marie et qui regarde le spectateur.

de ce morceau plein de verve est très piquant, surtout dans le pays. On le joue souvent en Hongrie pendant les vendanges. C'est la seule fois, je crois, que Haydn, en imitant directement la nature, se soit fait un moyen de succès des souvenirs de ses compatriotes.

Les critiques reprochèrent aux *Quatre Saisons* d'avoir encore moins de chants que la *Création*,

sont ce qu'on appelle ici *promis* ; eh bien ! une conscription enlève l'amant, sa *promise* n'est pas au désespoir, mais elle est triste ; elle lit des romans toute la nuit ; peu à peu elle est attaquée de la poitrine, et elle meurt sans que les meilleurs médecins aient trouvé un remède à ce mal-là. Mais rien ne paraît à l'extérieur. Vous l'aviez vue quinze jours auparavant chez sa mère, vous offrant du thé ; vous ne l'aviez trouvée que triste ; vous demandez de ses nouvelles : « La pauvre une telle ? vous répond-on ; elle est morte de chagrin. » Ici une telle réponse n'a rien d'extraordinaire. « Et le promis, où est-il ? — A l'armée, mais on n'a plus de ses nouvelles. »

« Voilà les cœurs que Hændel, Mozart, Boccherini, Benda, savent toucher.

« Ces femmes, brunes et pleines d'énergie, que produit le Midi de l'Europe doivent aimer la musique de Cimarosa. Elles se poignarderaient pour un amant vivant, mais ne se laisseraient pas mourir de langueur pour un infidèle.

« Les airs de femmes de Cimarosa et de tous les Napolitains annoncent de la force même dans les moments les plus passionnés. Dans les *Nemici generosi*, qu'on donna à Dresde il y a deux ans, notre Mozart eût fait une chose divinement tendre de

Non son villana, ma son dama.

Cimarosa a fait de cette déclaration un petit air léger et rapide, parce que la situation l'exigeait ; mais une Allemande n'eût pas prononcé ces paroles sans larmes... »

et dirent que c'était une pièce de musique instrumentale, avec accompagnement de voix. L'auteur vieillissait. On lui objecte aussi, assez ridiculement suivant moi, d'avoir mêlé un peu de gaieté à un sujet sérieux. Et pourquoi sérieux ? Parce que la pièce de musique s'appelle *oratorio.* Le titre peut être mal choisi ; mais la symphonie, qui n'émeut pas bien profondément, n'est-elle pas trop heureuse d'être gaie quelquefois ? Les frileux lui reprochent, avec plus de raison, d'avoir mis deux hivers dans une seule année.

La meilleure critique qu'on ait faite de cet ouvrage est celle que Haydn m'adressa lorsque j'allai lui rendre compte de la représentation qu'on venait d'en donner au palais de Schwartzenberg. Les applaudissements avaient été unanimes. Je me hâtai de sortir pour aller faire mon compliment à l'auteur. Je commençais à peine à ouvrir la bouche, que le loyal compositeur m'arrêta :

« J'ai du plaisir que ma musique ait plu au public ; mais de vous, je ne reçois pas de compliment sur cet ouvrage. Je suis convaincu que vous sentez vous-même que ce n'est pas là la *Création* ; et la raison, la voici. Dans la *Création*, les personnages sont des anges ; ici, ce sont des paysans. » Cette objection est excellente, appliquée à un homme dont le talent était plutôt le sublime que le tendre.

Les paroles des *Quatre Saisons*, assez communes en elles-mêmes, furent platement traduites en plu-

sieurs langues. On mit la musique en quatuors et quintettes, et elle servit plus que celle de la *Création* aux petits concerts d'amateurs. Le peu de mélodie qui s'y trouve étant davantage dans l'orchestre, en ôtant les voix, le chant reste presque en entier. Au reste, je suis probablement mauvais juge des *Quatre Saisons*. Je n'ai entendu cet oratorio qu'une fois, et encore étais-je fort distrait *.

Je disputais avec un Vénitien assis à côté de moi, sur la quantité de mélodie existant dans la musique vers le milieu du dix-huitième siècle. Je lui disais qu'il n'y avait guère de chant dans ce temps-là, et que la musique n'était sans doute alors qu'un bruit agréable.

A ces mots, mon homme bondit sur sa chaise, et se mit à me conter les aventures d'un de ses compatriotes, le chanteur Alessandro Stradella, qui vivait vers 1650.

Il fréquentait les maisons les plus distinguées de Venise, et les dames de la première noblesse se disputaient l'avantage de prendre de ses leçons. Ce fut ainsi qu'il fit la connaissance d'Hortensia, dame romaine qui était aimée d'un noble vénitien. Stradella en devint amoureux, et n'eut pas de peine à supplanter son rival. Il enleva Hortensia, et la conduisit à Rome, où ils se firent passer pour mariés. Le Vénitien, furieux, mit sur leurs traces deux assassins, qui, après les avoir cherchés inutilement dans plusieurs villes d'Italie, découvrirent enfin le

lieu de leur retraite, et arrivèrent à Rome, un soir que Stradella donnait un oratorio dans la belle église de Saint-Jean-de-Latran. Les assassins résolurent d'exécuter leur commission lorsqu'on sortirait de l'église, et entrèrent pour veiller sur une de leurs victimes, et chercher si Hortensia ne serait point parmi les spectateurs.

A peine eurent-ils entendu pendant quelques instants la voix délicieuse de Stradella, qu'ils se sentirent attendris. Ils eurent des remords, ils répandirent des larmes, et enfin ne songèrent plus qu'à sauver les amants dont ils avaient juré la perte. Ils attendent Stradella à la porte de l'église ; ils le voient sortir avec Hortensia. Ils s'approchent, le remercient du plaisir qu'il vient de leur donner, et lui avouent que c'est à l'impression que sa voix a faite sur eux qu'il est redevable de son salut. Ils lui expliquent ensuite l'affreux motif de leur voyage, et lui conseillent de quitter Rome sur-le-champ, pour qu'ils puissent faire croire au Vénitien qu'ils sont arrivés trop tard.

Stradella et Hortensia se hâtèrent de profiter du conseil, et se rendirent à Turin. Le noble Vénitien, de son côté, ayant reçu le rapport de ses agents, n'en devint que plus furieux. Il alla à Rome se concerter avec le père même d'Hortensia. Il fit entendre à ce vieillard qu'il ne pouvait laver son déshonneur que dans le sang de sa fille et de son ravisseur. Ce père dénaturé prit avec lui deux

assassins, et partit pour Turin, après s'être fait donner des lettres de recommandation pour le marquis de Villars, qui était alors ambassadeur de France à cette cour.

Cependant la duchesse régente de Savoie, instruite de l'aventure des deux amants à Rome, voulut les sauver. Elle fit entrer Hortensia dans un couvent, et donna à Stradella le titre de son premier musicien, ainsi qu'un logement dans son palais. Ces précautions parurent suffisantes, et les amants jouissaient depuis quelques mois d'une parfaite tranquillité, quand, un soir, Stradella, qui prenait l'air sur le rempart de la ville, fut assailli par trois hommes qui le laissèrent pour mort avec un coup de poignard dans la poitrine. C'était le père d'Hortensia et ses deux compagnons, qui se réfugièrent aussitôt au palais de l'ambassadeur de France. M. de Villars, ne voulant ni les protéger après un crime qui avait fait autant de bruit, ni les livrer à la justice après leur avoir donné un asile, les fit évader quelques jours après.

Cependant, contre toute apparence, Stradella guérit de sa blessure, et le Vénitien vit échouer ses projets pour la seconde fois, mais sans abandonner sa vengeance. Seulement, rendu prudent par le manque de succès, il voulut prendre des mesures plus assurées, et se contenta pour le moment de faire épier Hortensia et son amant. Un an se passa ainsi. La duchesse, de plus en plus touchée de leur

sort, voulut légitimer leur union et les marier. Après la cérémonie, Hortensia, ennuyée du séjour du couvent, eut envie de voir le port de Gênes. Stradella l'y conduisit, et le lendemain de leur arrivée, ils furent trouvés poignardés dans leur lit.

On fixe cette triste aventure à l'an 1670. Stradella était poète, compositeur, et le premier chanteur de son siècle *.

Je répliquai au compatriote de Stradella que la seule douceur des sons, quand ils seraient privés de toute mélodie, donne un plaisir bien réel, même aux âmes les plus sauvages. Lorsqu'en 1637 Murad IV, après avoir pris Bagdad d'assaut, ordonna qu'on fît main basse sur tous ses habitants, un seul Persan osa élever la voix : il s'écria qu'on le conduisît à l'empereur, qu'il avait des choses importantes à lui communiquer avant de mourir.

Arrivé aux pieds de Murad, Scakculi (tel était le nom du Persan) s'écria, la face contre terre : « Seigneur, ne fais pas périr avec moi un art qui vaut tout ton empire ; entends-moi chanter, et puis tu ordonneras ma mort. » Murad ayant fait un signe de consentement, Scakculi sortit de dessous sa robe une petite harpe, et improvisa une espèce de romance sur la ruine de Bagdad. Le farouche Murad, malgré la honte qu'éprouve un Turc à laisser paraître la moindre émotion, répandit des larmes et fit cesser le massacre. Scakculi le suivit à Constantinople, comblé de richesses ; il y introduisit la musique

persane, dans laquelle aucun Européen n'a jamais pu distinguer un chant quelconque *.

Je crois voir dans Haydn le Tintoret de la musique. Il unit, comme le peintre vénitien, à l'énergie de Michel-Ange, le feu, l'originalité, l'abondance des inventions. Tout cela est revêtu d'un coloris aimable, qui donne de l'agrément aux moindres parties. Il me semble cependant que le Tintoret d'Eisenstadt était plus profond dans son art que celui de Venise ; surtout il savait travailler lentement.

La manie * des comparaisons s'empare de moi. Je vous confie mon recueil, à condition cependant que vous n'en rirez pas trop. Je trouve donc que

Pergolèse et Cimarosa	sont les Raphaël de la musique.	
Paisiello	est	Le Guide.
Durante,		Léonard de Vinci.
Hasse,		Rubens.
Hændel,		Michel-Ange.
Galuppi,		Le Bassan.
Jomelli,		Louis Carrache.
Gluck,		Le Caravage.
Piccini,		Le Titien.
Sacchini,		Le Corrége.
Vinci,		Fra Bartolomeo.
Anfossi,		L'Albane.
Zingarelli,		Le Guerchin.
Mayer,		Carle Maratte.
Mozart,		Le Dominiquin.

La ressemblance la moins imparfaite est celle de Paisiello et du Guide. Quant à Mozart, il faudrait que le Dominiquin eût eu un caractère encore plus mélancolique pour lui ressembler entièrement.

Le peintre a eu l'expression, mais elle s'est à peu près bornée à celle de l'innocence, de la timidité et du respect [1]. Mozart a peint la tendresse la plus passionnée et la plus délicate dans les airs :

Vedrò mentr' io sospiro,
Du comte Almaviva ;

Non so più cosa son, cosa faccio,
De Chérubin ;

Dove sono i bei momenti,
De la comtesse ;

Andiam, mio bene,
De *Don Juan* ;

la grâce la plus pure dans

La mia Doralice capace non è,
De *Cosi fan tutte* ;

et dans

Giovanni, che fate all' amore,
De *Don Juan.*

1. Voir les *Deux jeunes Filles innocentes et craintives*, nº 914 du Musée, où l'on peut remarquer que la gaieté manque aussi au Dominiquin. Les anges, qui devraient exprimer les mystères joyeux, n'ont point l'air heureux.

Voir aussi la *Jeune Femme amenée au tribunal d'Alexandre*, nº 919.

La beauté et l'air de bonheur des figures de Raphaël se reconnaissent bien dans les mélodies de Cimarosa.

On sent que les figures qu'il a peintes dans l'infortune sont ordinairement heureuses. Voyez Carolina, dans le *Mariage secret.* Celles de Mozart, au contraire, ressemblent aux vierges d'Ossian, de beaux cheveux blonds, des yeux bleus, souvent remplis de larmes. Elles ne sont peut-être pas aussi belles que ces brillantes Italiennes, mais elles sont plus touchantes.

Entendez le rôle de la comtesse, chanté dans les *Noces de Figaro* par madame Barilli ; supposez-le joué par une actrice passionnée, par madame Strina-Sacchi, belle comme mademoiselle Mars ; vous direz avec Shakspeare :

Like patience sitting on her tomb *.

Les jours de bonheur, vous préférerez Cimarosa ; dans les moments de tristesse, Mozart aura l'avantage.

J'aurais pu allonger ma liste en y plaçant les peintres maniéristes, et mettant à côté de leurs noms ceux de Grétry et de presque tous les jeunes compositeurs allemands et italiens. Mais ces idées sont peut-être tellement particulières à celui qui les écrit, qu'elles vous sembleront bizarres.

Le baron Van Swieten voulait faire faire à Haydn un troisième oratorio descriptif, et il y aurait

réussi ; mais la mort l'arrêta. Je m'arrête aussi, après avoir parcouru avec vous le recueil de toutes les compositions de mon héros.

Qui m'eût dit, en vous écrivant pour la première fois sur Haydn, il y a quinze mois, que mon bavardage se prolongerait autant ?

Vous avez eu la bonté de ne pas trop vous ennuyer de ces lettres, et elles m'ont procuré deux ou trois fois par semaine une distraction agréable. Conservez-les. Si jamais je vais à Paris, je les relirai peut-être avec plaisir.

Adieu.

LETTRE XXI

Salzbourg, le 8 juin 1809.

La carrière musicale de Haydn finit avec les *Quatre Saisons*. Ce travail et l'âge l'avaient affaibli. « J'ai fini, me dit-il quelque temps après avoir terminé cet oratorio, ma tête n'est plus la même ; autrefois les idées venaient me trouver sans que je les cherchasse, maintenant je suis obligé de courir après elles, et je ne me sens pas fait pour les visites. »

Il fit cependant encore quelques quatuors, mais il ne put jamais achever celui qui porte le numéro 84, quoiqu'il y travaillât depuis trois ans presque sans interruption. Dans les derniers temps, il s'occupait à mettre des basses à d'anciens airs écossais : un libraire de Londres lui donnait deux guinées pour chaque air. Il en arrangea près de trois cents ;

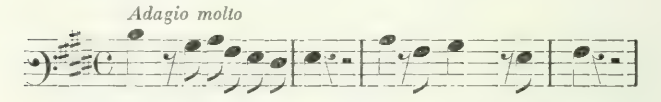
mais en 1805 il discontinua aussi ce travail, par ordre du médecin. La vie se retirait de lui ; dès qu'il se mettait à son piano, il avait des vertiges.

C'est aussi à compter de cette époque qu'il n'est plus sorti de son jardin de Gumpendorf : il envoie à ses amis, quand il veut se rappeler à leur souvenir, un billet de visite de sa composition.

Les paroles disent :

« *Mes forces m'ont abandonné, je ne puis plus continuer.* »

La musique qui les accompagne, s'arrêtant au milieu de la période, et sans arriver à la cadence, exprime bien l'état languissant de l'auteur :



Hin ist alle meine Kraft. Alt und schwach bin ich *.

Au moment où je vous écris, ce grand homme, ou plutôt la partie de lui-même qui est encore ici-bas, n'est plus occupée que de deux idées : la crainte de tomber malade, et la crainte de manquer d'argent. A tous instants il prend quelques gouttes de vin de Tokay, et c'est avec le plus grand plaisir qu'il reçoit les présents de gibier qui peuvent diminuer la dépense de son petit ordinaire.

Les visites de ses amis le réveillent un peu ; quelquefois même il suit assez bien une idée. Par

exemple, en 1805, les journaux de Paris annoncèrent sa mort, et comme il était membre honoraire de l'Institut, cette compagnie illustre, qui n'a pas la pesanteur allemande, fit célébrer une messe en son honneur. Cette idée amusa beaucoup Haydn. Il répétait : « Si ces messieurs m'avaient averti, je serais allé moi-même battre la mesure de la belle messe de Mozart qu'ils ont fait exécuter pour moi. » Mais, malgré sa plaisanterie, au fond du cœur il était fort reconnaissant.

Peu après, la veuve et le fils de Mozart célébrèrent le jour de naissance de Haydn par un concert qu'ils donnèrent au joli théâtre de la Wieden. On exécuta une cantate que le jeune Mozart avait composée en l'honneur du rival immortel de son père. Il faut connaître la profonde bonté des cœurs allemands pour se figurer l'effet de ce concert. Je parierais que, pendant les trois heures qu'il dura, il n'y eut pas une plaisanterie, bonne ou mauvaise, de faite dans la salle.

Ce jour rappela au public de Vienne la perte qu'il avait faite, et celle qu'il était sur le point de faire.

On s'arrangea pour donner la *Création* avec les paroles italiennes de Carpani. Cent soixante musiciens se réunirent chez M. le prince Lobkowitz.

Ils étaient secondés par trois belles voix, madame Frischer de Berlin, MM. Weitmüller et Radichi. Il y avait plus de quinze cents personnes dans la salle. Le pauvre vieillard voulut, malgré sa faiblesse,

revoir encore ce public pour lequel il avait tant travaillé. On l'apporta sur un fauteuil dans cette belle salle, pleine en ce moment de cœurs émus. Madame la princesse Esterhazy et madame de Kurzbeck, amie de Haydn, vont à sa rencontre. Les fanfares de l'orchestre, et plus encore l'attendrissement des assistants, annoncent son arrivée. On le place au milieu de trois rangs de sièges destinés à ses amis et à tout ce qu'il y avait alors d'illustre à Vienne. Salieri, qui dirigeait l'orchestre, vient prendre les ordres de Haydn avant de commencer. Ils s'embrassent ; Salieri le quitte, vole à sa place, et l'orchestre part au milieu de l'attendrissement général. On peut juger si cette musique, toute religieuse, parut sublime à des cœurs pénétrés du spectacle d'un grand homme quittant la vie. Environné des grands, de ses amis, des artistes, de femmes charmantes dont tous les yeux étaient fixés sur lui, écoutant les louanges de Dieu imaginées par lui-même, Haydn fit un bel adieu au monde et à la vie.

Le chevalier Capellini, médecin du premier ordre, vint à s'apercevoir que les jambes de Haydn n'étaient pas assez couvertes. A peine avait-il dit un mot à ses voisins, que les plus beaux châles abandonnèrent les femmes charmantes qu'ils couvraient pour venir réchauffer le vieillard chéri.

Haydn, que tant de gloire et d'amour avaient fait * pleurer plusieurs fois, se sentit faible à la fin de la première partie. On enlève son fauteuil : au moment

de sortir de la salle, il fait arrêter les porteurs, remercie d'abord le public par une inclination, ensuite se tournant vers l'orchestre, par une idée tout à fait allemande, il lève les mains au ciel, et, les yeux pleins de larmes, il bénit les anciens compagnons de ses travaux *.

LETTRE XXII

Vienne, le 22 août 1809.

De retour dans la capitale de l'Autriche, j'ai à vous apprendre, mon cher ami, que la larve * de Haydn nous a aussi quittés. Ce grand homme n'existe plus que dans notre mémoire. Je vous ai dit souvent qu'il s'était extrêmement affaibli avant d'entrer dans la soixante-dix-huitième année de sa vie, qui en a été la dernière. Il s'approchait de son piano, les vertiges paraissaient, et ses mains quittaient les touches pour prendre le *rosaire*, dernière consolation.

La guerre vint à s'allumer entre l'Autriche et la France. Cette nouvelle ranima Haydn, et vint user le reste de ses forces.

A chaque instant, il demandait des nouvelles, il

allait à son piano, et avec le filet de voix qui lui restait, il chantait :

Dieu, sauvez François !

Les armées françaises firent des pas de géant. Enfin parvenues à Schœnbrunn, à une demi-lieue du petit jardin de Haydn, dans la nuit du 10 mai, elles tirèrent le lendemain matin quinze cents coups de canon à deux cents pas de chez lui, pour prendre cette Vienne, cette ville qu'il aimait tant. L'imagination du vieillard la voyait mise à feu et à sang. Quatre obus vinrent tomber tout près de sa maison. Ses deux domestiques, pleins de frayeur, accourent auprès de lui ; le vieillard se ranime, se lève de son fauteuil, et, avec un geste altier, s'écrie : « Pourquoi cette terreur ? Sachez que là où est Haydn, aucun désastre ne peut arriver. » Un frémissement convulsif l'empêche de continuer, et on le porte à son lit. Le 26 mai, les forces diminuèrent sensiblement. Cependant, s'étant fait porter à son piano, il chanta trois fois, avec la voix la plus forte qu'il put,

Dieu, sauvez François !

Ce fut le chant du cygne. A son piano même, il tomba dans une espèce d'assoupissement, et il s'éteignit enfin le 31 mai au matin. Il avait soixante-dix-huit ans et deux mois.

Madame de Kurzbeck, au moment de l'occupa-

tion de Vienne, l'avait prié de permettre qu'on le transportât chez elle, dans l'intérieur de la ville ; il la remercia et souhaita ne pas quitter sa retraite chérie.

Haydn fut enterré à Gumpendorf, comme un petit particulier qu'il était. On dit cependant que le prince Esterhazy a le projet de lui faire ériger un tombeau.

Quelques semaines après sa mort, on exécuta en son honneur, dans l'église des Écossais, le *Requiem* de Mozart. Je me hasardai à venir en ville pour cette cérémonie. J'y vis quelques généraux et quelques administrateurs de l'armée française. Ils avaient l'air touchés de la perte que les arts venaient de faire. Je reconnus l'accent de ma patrie. Je parlai à plusieurs, entre autres à un homme aimable qui portait, ce jour-là, l'uniforme de l'Institut de France, que je trouvai fort élégant *.

La mémoire de Haydn reçut un hommage de même nature à Breslau et au Conservatoire de Paris ; on chanta à Paris un hymne de la composition de Cherubini. Les paroles sont assez plates, à l'ordinaire ; mais la musique est digne du grand homme qu'elle célèbre.

Toute sa vie, Haydn avait été très religieux. On peut même dire, sans vouloir faire le prédicateur, que son talent fut augmenté par la foi sincère qu'il avait aux vérités de la religion. Toutes ses partitions portent en tête les mots :

In nomine Domini,

ou ceux-ci :

Soli Deo gloria ;

Et on lit à la fin de toutes :

Laus Deo.

Quand, au milieu de la composition, il sentait son imagination se refroidir, ou que quelque difficulté insurmontable l'arrêtait, il se levait du piano, prenait son rosaire et se mettait à le réciter. Il racontait que ce moyen n'avait jamais manqué de lui réussir. « Quand je travaillais à la *Création*, me disait-il, je me sentais si pénétré de religion, qu'avant de me mettre au piano, je priais Dieu avec confiance de me donner le talent nécessaire pour le louer dignement. »

Haydn a eu pour héritier un maréchal ferrant auquel il a laissé trente-huit mille florins en papier, soustraction faite de douze mille florins, légués par lui à ses deux fidèles domestiques. Ses manuscrits, vendus à l'encan, ont été achetés par le prince Esterhazy.

Le prince Lichtenstein voulut avoir l'ancien perroquet de notre compositeur. On racontait des merveilles de cet oiseau : quand il était moins vieux, il chantait, disait-on, et parlait plusieurs langues. On voulait qu'il fût élève de son maître. L'étonnement du maréchal héritier, quand il vit que le perroquet était payé quatorze cents florins, divertit

toute l'assemblée assistant à la vente. Je ne sais qui a acheté sa montre. L'amiral Nelson, passant par Vienne, l'alla voir, lui demanda en cadeau une des plumes dont il se servait, et en échange le pria d'accepter la montre qu'il avait portée dans tant de combats.

Haydn avait fait son épitaphe :

Veni, scripsi, vixi.

Il ne laisse pas de postérité.

On peut considérer comme ses élèves Cherubini, Pleyel, Neukomm et Weigl [1].

1. Il y a plusieurs biographies de Haydn. Je crois, comme de juste, la mienne la plus exacte. Je fais grâce au lecteur des bonnes raisons sur lesquelles je me fonde. Si cependant quelque homme instruit attaquait les faits avancés par moi, je défendrais leur véracité. Quant à la manière de sentir la musique, tout homme en a une à lui, ou n'en a pas du tout. Au reste, il n'y a peut-être pas une seule phrase dans cette brochure qui ne soit traduite de quelque ouvrage étranger. On ne peut pas tirer grande vanité de quelques lignes de réflexions sur les beaux-arts. On est fort, dans notre siècle, pour enseigner aux autres comment il faut faire. Dans des temps plus heureux, on faisait soi-même ; et il faut avouer que c'était une manière plus directe de prouver qu'on connaissait les vrais principes :

Optumus quisque facere, quàm dicere, sua ab aliis benefacta laudari, quàm ipse aliorum narrare malebat. (Salluste, *Catilina.)*

L'auteur a fait ce qu'il a pu pour ôter les répétitions qui étaient sans nombre dans les lettres originales *, écrites à un homme fait pour être supérieur dans les beaux-arts, mais qui venait seulement de s'apercevoir qu'il aimait la musique.

Haydn eut la même faiblesse que le célèbre ministre autrichien prince de Kaunitz : il ne pouvait souffrir d'être peint en vieillard. En 1800, il gronda sérieusement un peintre qui l'avait représenté tel qu'il était alors, c'est-à-dire dans sa soixante-huitième année. « Si j'étais Haydn quand j'avais quarante ans, lui dit-il, pourquoi voulez-vous envoyer à la postérité un Haydn de soixante-huit ans ? Ni vous, ni moi, ne gagnons à cet échange. »

Telles furent la vie et la mort de cet homme célèbre *.

Pourquoi tous les Français illustres dans les belles-lettres proprement dites, La Fontaine, Corneille, Molière, Racine, Bossuet, se donnèrent-ils rendez-vous vers l'an 1660 ? Pourquoi tous les grands peintres parurent-ils vers l'an 1510 ? Pourquoi, depuis ces époques fortunées, la nature a-t-elle été si avare ? Grandes questions pour lesquelles le public adopte une réponse nouvelle tous les dix ans, parce qu'on n'en a jamais trouvé de satisfaisante.

Une chose sûre, c'est qu'après ces époques il n'y a plus rien. Voltaire a mille mérites différents ; Montesquieu nous enseigne avec tout le piquant possible la plus utile des sciences ; Buffon a parlé avec pompe de la nature ; Rousseau, le plus grand d'eux tous en littérature *, est le premier des Français pour la belle prose. Mais, comme littérateurs, c'est-à-dire comme gens donnant du plaisir avec des paroles imprimées, combien ces grands

hommes ne sont-ils pas au-dessous de La Fontaine et de Corneille, par exemple !

Il en est de même en peinture, si vous exceptez l'irruption heureuse qui, un siècle après Raphaël et le Corrége, donna au monde le Guide, les Carraches et le Dominiquin.

La musique aura-t-elle le même sort ? Tout porte à le croire. Cimarosa, Mozart, Haydn viennent de nous quitter. Rien ne paraît pour nous consoler. Pourquoi ? me dira-t-on. Voici ma réponse : les artistes d'aujourd'hui les imitent ; eux n'ont imité personne. Une fois qu'ils ont su le mécanisme de l'art, chacun d'eux a écrit ce qui faisait plaisir à son âme. Ils ont écrit pour eux et pour ceux qui étaient organisés comme eux.

Les Pergolèse et les Sacchini ont écrit sous la dictée des passions. Actuellement les artistes les plus distingués travaillent dans le genre amusant. Quoi de plus divertissant que les *Cantatrice villane* de Fioravanti ? Comparez-les au *Matrimonio segreto*. Le *Matrimonio* fait un plaisir extrême quand on est dans une certaine disposition ; les *Cantatrice* amusent toujours. Je prie qu'on se souvienne des spectacles qu'on donnait aux Tuileries en 1810. Tout le monde préférait les *Cantatrice* à tous les autres opéras italiens, parce que, pour être amusé par ces aimables habitantes de Frascati, il faut la moindre dose de sensibilité dont la musique puisse se contenter, et c'était précisément ce qu'on avait à

leur offrir. Etre en habit habillé, et au spectacle d'une cour toute remplie des anxiétés de l'ambition, est certainement la disposition la moins favorable à la musique.

Dans les arts, et, je crois, dans toutes les actions de l'homme qui admettent de l'originalité, ou l'on est soi-même, ou l'on n'est rien. Je suppose donc que les musiciens qui travaillent dans le genre amusant trouvent que ce genre est le meilleur de tous, et sont des gens sans véritable chaleur dans l'âme, sans passion. Or, que sont les arts sans véritable passion dans le cœur de l'artiste ?

Après la pureté angélique de Virgile, on eut à Rome l'esprit de Sénèque. Nous avons aussi nos Sénèques à Paris, qui, tout en vantant la belle simplicité et le naturel de Fénelon et du siècle de Louis XIV, s'en éloignent le plus possible par un style pointu et plein d'affectation. De même Sacchini et Cimarosa disparaissent des théâtres d'Italie, pour faire place à des compositeurs qui, brûlant de se distinguer, tombent dans la recherche, dans l'extravagance, dans la déraison, et cherchent plus à étonner qu'à toucher. La difficulté et l'ennui du *concerto* s'introduisent partout. Ce qu'il y a de pis, c'est que l'habitude des mets préparés avec toutes les épices de l'Inde rend insensible au parfum suave de la pêche *.

On dit que les hommes qui, à Paris, veulent se conserver le goût pur en littérature, ne lisent, comme

modèles, que les écrivains qui ont paru avant la fin du dix-septième siècle, et les quatre grands auteurs du siècle suivant ; ils voient les livres qui ont paru depuis et tous ceux qui s'impriment journellement pour les faits qu'ils peuvent contenir.

Historia, quoquo modo scripta, placet.

Mais ils cherchent à se garantir de la contagion de leur style.

Peut-être les jeunes musiciens devraient-ils faire de même. Sans cela, quel moyen de se garantir de ce *sénéquisme* général *, qui vicie tous les arts, et auquel je ne connais d'exception vivante que Canova, car Paisiello ne travaille plus ?

CATALOGUE

DES ŒUVRES QUE JOSEPH HAYDN, AGÉ DE SOIXANTE-TREIZE ANS, SE RAPPELA AVOIR COMPOSÉES DEPUIS L'AGE DE DIX-HUIT ANS *

---

118 symphonies.

MORCEAUX POUR LE BARYTON, INSTRUMENT FAVORI DU FEU PRINCE NICOLAS ESTERHAZY

125 Divertissements pour le baryton, la viole et le violoncelle.
6 Duos *.
12 Sonates pour le baryton et le violoncelle.
6 Morceaux de sérénade.
5 *Idem* à huit parties.
3 *Idem* à cinq.
1 *Idem* à trois.
1 *Idem* à quatre.
1 *Idem* à six.
3 Concertos avec deux violons et basse.
En tout cent soixante-trois pièces pour le baryton.

DIVERTISSEMENTS POUR DIVERS INSTRUMENTS A CINQ, SIX SEPT, HUIT ET NEUF PARTIES

5 Morceaux à cinq parties.
1 *Idem* à quatre.
9 *Idem* à six.
1 *Idem* à huit.
2 *Idem* à neuf.
2 *Idem* (Haydn ne se souvenait pas à combien d'instruments).
2 Marches.
21 Morceaux pour deux violons et violoncelle.
6 Sonates à violon seul avec accompagnement de viole.
Écho pour quatre violons et deux violoncelles.

CONCERTOS

3 pour le violon.
3 pour le violoncelle.
2 pour la contre-basse.
1 pour le cor en D.
2 pour deux cors.
1 pour la clarinette.
1 pour la flûte.

MESSES, OFFERTOIRES, TE DEUM, SALVE REGINA, CHŒURS

1 Messe *Cellensis.*
2 Messes : *Sunt bona mixta malis.*
2 Messes *Brevis.*
1 Messe de saint Joseph.
6 Messes pour les troupes en temps de guerre.
7 Messes solennelles.
4 Offertoires.
1 *Salve regina* à quatre voix.
1 *Salve* pour l'orgue seul.

1 Chant pour l'Avent.
1 Répons : *Lauda, Sion, Salvatorem.*
1 *Te Deum.*
2 Chœurs.
1 *Stabat Mater* à grand orchestre.

82 Quatuors.
1 *Concerto* pour l'orgue.
3 *Idem* pour le clavecin.
1 Divertissement pour le clavecin avec un violon, deux cors et un alto.
1 *Idem* à quatre mains.
1 *Idem* avec le baryton et deux violons.
4 *Idem* avec deux violons et alto.
1 *Idem* composé de vingt variations.
15 Sonates pour le piano-forte.
1 Fantaisie.
1 Caprice.
1 Thème avec variations en G.
1 Thème avec variations en F.
29 Sonates pour le piano-forte avec violon et violoncelle.
42 Allemandes, parmi lesquelles quelques chansons italiennes et des duos.
39 Canons pour plusieurs voix.

OPÉRAS ALLEMANDS

Le Diable Boiteux.
Philémon et Baucis, pour les Marionnettes, en 1773.
Le Sabbat des Sorcières, *idem* en 1773.
Genoviefa, opéra, *idem* en 1777.
Didon, opéra, *idem* en 1778.

14 OPÉRAS ITALIENS

La Cantarina.
L'Incontro improviso.

Lo Speziale.
La Pescatrice.
Il Mondo della Luna.
L'Isola desabitata.
La fedeltà premiata *.
La Vera Costanza.
Orlando paladino.
Armide.
Acide e Galatea.
L'Indefeltà delusa.
Orfeo.
L'Infedeltà fedele *.

ORATORIOS

Le *Retour de Tobie.*
Les *Paroles du Sauveur sur la Croix.*
La *Création du monde.*
Les *Quatre Saisons.*
13 Cantates, à trois et à quatre voix.

EN ANGLAIS

Selection of original songs, 150.
216 *Scoth songs with symphonies and acc.*

OUVRAGES ÉCRITS PAR HAYDN PENDANT SON SÉJOUR A LONDRES

(Liste copiée sur son journal).

Orfeo, opera seria.
6 Symphonies.
Symphonie concertante.
La *Tempête*, chœur.
3 Symphonies.
Air pour Davide le père.

Maccone pour Gallini.
6 Quatuors.
3 Sonates pour Broderip *.
3 Sonates pour P.
3 Sonates pour M. Johnson.
1 Sonate en F. mineur.
1 Sonate en G.
Le *Songe.*
1 Compliment pour Harrington.
6 Chansons anglaises.
100 Chansons écossaises.
50 *Idem.*
2 Divertissements de flûte.
3 Symphonies.
4 Chansons pour S.
2 Marches.
1 Air pour mistress P.
1 *God save the King.*
1 Air avec orchestre.
Invocation à Neptune.
1 Canon, les *Dix Commandements.*
1 Marche, le *Prince de Galles.*
2 Divertissements à plusieurs voix.
24 Menuets et airs de danse allemands.
12 Ballades pour lord A.
Différentes chansons.
Des Canons.
1 Chanson avec orchestre pour lord A.
4 Contredanses.
6 Chansons.
Ouverture pour Covent-Garden.
Air pour Me Banti.
4 Chansons écossaises.
2 Chansons.
2 Contredanses.
3 Sonates pour Broderip *.

FIN DES LETTRES SUR HAYDN



VIE DE MOZART



WOLFGANG AMÉDÉE MOZART

Né à Salzbourg le 27 Janvier 1756

Mort à Vienne le 5 Décembre 1791

LETTRE

Venise, le 21 juillet 1814.

Vous désirez, mon cher ami, une notice sur la vie de Mozart. J'ai demandé ce qu'on avait de mieux sur cet homme célèbre, et j'ai eu ensuite la patience de traduire pour vous la biographie qu'a donnée M. Schlichtegroll. Elle me semble écrite avec candeur. Je vous la présente, excusez son air simple.

VIE DE MOZART

TRADUITE DE L'ALLEMAND

PAR M. SCHLICHTEGROLL

CHAPITRE PREMIER

DE SON ENFANCE

Le père de Mozart a eu la plus grande influence sur la singulière destinée de son fils, dont il a développé et peut-être modifié les dispositions ; il est donc nécessaire que nous en disions d'abord quelques mots. Léopold Mozart père était fils d'un relieur d'Augsbourg ; il étudia à Salzbourg, et, en 1743, il fut admis parmi les musiciens du prince archevêque de Salzbourg. Il devint, en 1762, sous-directeur de la chapelle du prince. Les devoirs de son emploi n'absorbant pas tout son temps, il donnait en ville des leçons de composition musicale et de violon. Il publia même un ouvrage intitulé *Versuch einer gründlichen Violinschule* *, ou *Essai sur l'Enseigne-*

ment raisonné du violon, qui eut beaucoup de succès. Il avait épousé Anne-Marie Pertl, et l'on a remarqué, comme une circonstance digne de l'attention d'un observateur exact, que ces deux époux, qui ont donné le jour à un artiste si heureusement organisé pour l'harmonie musicale, étaient cités dans Salzbourg à cause de leur rare beauté.

De sept enfants, nés de ce mariage, deux seuls ont vécu, une fille, Marie-Anne, et un fils, celui dont nous allons parler. Jean-Chrysostôme-Wolfgang-Théophile Mozart naquit à Salzbourg le 27 janvier 1756. Peu d'années après, Mozart père cessa de donner des leçons en ville, et se proposa de consacrer tout le temps que ses devoirs chez le prince lui laisseraient à soigner lui-même l'éducation musicale de ces deux enfants. La fille, un peu plus âgée que Wolfgang, profita très bien de ses leçons, et, dans les voyages qu'elle fit dans la suite avec sa famille, elle partageait l'admiration qu'inspirait le talent de son frère. Elle finit par se marier à un conseiller du prince archevêque de Salzbourg, préférant le bonheur domestique à la renommée d'un grand talent.

Le jeune Mozart avait à peu près trois ans lorsque son père commença à donner des leçons de clavecin à sa sœur, qui alors en avait sept. Mozart manifesta aussitôt ses étonnantes dispositions pour la musique. Son bonheur était de chercher des tierces sur le piano, et rien n'égalait sa joie lorsqu'il avait

trouvé cet accord harmonieux. Je vais entrer dans des détails minutieux qui, je suppose, pourront intéresser le lecteur.

Lorsqu'il eut quatre ans, son père commença à lui apprendre, presque en jouant, quelques menuets, et d'autres morceaux de musique ; cette occupation était aussi agréable au maître qu'à l'élève. Pour apprendre un menuet il fallait une demi-heure à Mozart, et à peine le double pour un morceau de plus grande étendue. Aussitôt après il les jouait avec la plus grande netteté, et parfaitement en mesure. En moins d'une année il fit des progrès si rapides, qu'à cinq ans il inventait déjà de petits morceaux de musique qu'il jouait à son père, et que ce dernier, pour encourager le talent naissant de son fils, avait la complaisance d'écrire. Avant l'époque où le petit Mozart prit du goût pour la musique, il aimait tellement tous les jeux de son âge qui pouvaient un peu intéresser son esprit, qu'il leur sacrifiait jusqu'à ses repas. Dans toutes les occasions, il montrait un cœur sensible et une âme aimante. Il lui arrivait souvent de dire, jusqu'à dix fois dans la journée, aux personnes qui s'occupaient de lui : *M'aimez-vous bien ?* et lorsqu'en badinant elles lui disaient que non, on voyait aussitôt des larmes rouler dans ses yeux. Du moment où il connut la musique, son goût pour les jeux et les amusements de son âge s'évanouit, ou, pour que ces amusements lui plussent, il fallait y mêler de la musique. Un ami de ses parents s'amu-

sait souvent à jouer avec lui ; quelquefois ils portaient des joujoux en procession d'une chambre dans une autre ; alors celui qui n'avait rien à porter chantait une marche, ou la jouait sur le violon.

Durant quelques mois, le goût des études ordinaires de l'enfance prit un tel ascendant sur Wolfgang, qu'il lui sacrifia tout, et jusqu'à la musique. Pendant qu'il apprit à calculer, on voyait toujours les tables, les chaises, les murs, et même le plancher couverts de chiffres qu'il y traçait avec de la craie. La vivacité de son esprit le portait à s'attacher facilement à tous les objets nouveaux qu'on lui présentait. La musique cependant redevint l'objet favori de ses études ; il y fit des progrès si rapides, que son père, quoiqu'il fût toujours avec lui et à portée d'en observer la marche, les regarda plus d'une fois comme un prodige.

L'anecdote suivante, racontée par un témoin oculaire, prouvera ce qui vient d'être dit. Mozart le père revenait un jour de l'église avec un de ses amis ; il trouva son fils occupé à écrire. « Que fais-tu donc là, mon ami ? lui demanda-t-il. — Je compose un concerto pour le clavecin. Je suis presque au bout de la première partie. — Voyons ce beau griffonnage. — Non, s'il vous plaît, je n'ai pas encore fini. » Le père prit cependant le papier et montra à son ami un griffonnage de notes qu'on pouvait à peine déchiffrer à cause des taches d'encre. Les deux amis rirent d'abord de bon cœur de ce barbouillage ;

mais bientôt, lorsque Mozart le père l'eut regardé avec attention, ses yeux restèrent longtemps fixés sur le papier, et enfin se remplirent de larmes d'admiration et de joie. « Voyez donc, mon ami, dit-il avec émotion et en souriant, comme tout est composé d'après les règles ; c'est dommage qu'on ne puisse pas faire usage de ce morceau, parce qu'il est trop difficile, et que personne ne pourrait le jouer. — Aussi c'est un concerto, reprit le jeune Mozart ; il faut l'étudier jusqu'à ce qu'on parvienne à le jouer comme il faut. Tenez, voilà comme on doit s'y prendre. » Aussitôt il commença à jouer, mais il ne réussit qu'autant qu'il fallait pour faire voir quelles avaient été ses idées. A cette époque, le jeune Mozart croyait fermement que jouer un concerto et faire un miracle était la même chose ; aussi la composition dont on vient de parler était-elle un amas de notes posées avec justesse, mais qui présentaient tant de difficultés, que le plus habile musicien eût trouvé impossible de les jouer.

Le jeune Mozart étonnait tellement son père, qu'il conçut l'idée de voyager et de faire partager son admiration pour son fils aux cours étrangères et à celles de l'Allemagne. Une telle idée n'a rien d'extraordinaire en ce pays. Ainsi, dès que Wolfgang eut atteint sa sixième année, la famille Mozart, composée du père, de la mère, de la fille et de Wolfgang, fit un voyage à Munich. L'électeur entendit les deux enfants, qui reçurent des éloges infinis. Cette

première course réussit de tous points. Les jeunes virtuoses, de retour à Salzbourg, et charmés de l'accueil qu'ils avaient reçu, redoublèrent d'application, et parvinrent à un degré de force sur le piano, qui n'avait plus besoin de leur jeunesse pour être extrêmement remarquable. Pendant l'automne de l'année 1762, toute la famille se rendit à Vienne, et les enfants firent de la musique à la cour.

L'empereur François Ier dit alors par plaisanterie au petit Wolfgang : « Il n'est pas très difficile de jouer avec tous les doigts, mais ne jouer qu'avec un seul doigt, et sur un clavecin caché, voilà ce qui mériterait l'admiration. » Sans montrer la moindre surprise à cette étrange proposition, l'enfant se mit sur-le-champ à jouer d'un seul doigt, et avec toute la netteté et la précision possibles. Il demanda qu'on mît un voile sur les touches du clavecin, et continua de même et comme si depuis longtemps il se fût exercé à cette manière.

Dès l'âge le plus tendre, Mozart, animé du véritable amour-propre de son art, ne s'enorgueillissait nullement des éloges qu'il recevait des grands personnages. Il n'exécutait que des bagatelles insignifiantes lorsqu'il avait affaire à des gens qui ne se connaissaient pas en musique. Il jouait, au contraire, avec tout le feu et toute l'attention dont il était susceptible, dès qu'il était en présence de connaisseurs, et souvent son père fut obligé d'user de subterfuges et de faire passer pour connaisseurs en musique les

grands seigneurs devant lesquels il devait paraître. Lorsque, âgé de six ans, le jeune Mozart se mit au clavecin pour jouer en présence de l'empereur François, il s'adressa au prince, et lui dit : « M. Wagenseil n'est-il pas ici ? C'est lui qu'il faut faire venir ; il s'y connaît. » L'empereur fit appeler Wagenseil, et lui céda sa place auprès du clavecin. « Monsieur, dit alors Mozart au compositeur, je joue un de vos concertos, il faut que vous me tourniez les feuilles. »

Jusqu'alors Wolfgang n'avait joué que du clavecin, et l'habileté extraordinaire qu'il montrait sur cet instrument semblait éloigner jusqu'à l'idée de vouloir qu'il s'appliquât aussi à quelque autre. Mais le génie qui l'animait devança de beaucoup tout ce qu'on aurait osé désirer : il n'eut pas même besoin de leçons.

En revenant de Vienne à Salzbourg avec ses parents, il rapporta un petit violon dont on lui avait fait présent pendant son séjour dans la capitale ; il s'amusait avec cet instrument. Peu de temps après ce retour, Wenzl, habile violon, et qui commençait alors à composer, vint trouver Mozart le père, pour lui demander ses observations sur six trios qu'il avait faits pendant le voyage de celui-ci à Vienne. Schachtner, trompette de la musique de l'archevêque, l'une des personnes auxquelles le jeune Mozart était le plus attaché, se trouvait en ce moment chez son père, et c'est lui-même que nous laisserons parler. « Le père, dit Schachtner,

« jouait de la basse, Wenzl le premier violon, et moi « je devais jouer le second violon. Le jeune Mozart « demanda la permission de faire cette dernière « partie ; mais le père le gronda de cette demande « enfantine, lui disant que, puisqu'il n'avait pas reçu « de leçons régulières de violon, il ne devait pas être « en état de bien jouer. Le fils répliqua que, pour « jouer le second violon, il ne lui semblait pas indis- « pensable d'avoir reçu des leçons. Le père, à moitié « fâché de cette réponse, lui dit de s'en aller et de ne « plus nous interrompre. Wolfgang en fut tellement « affecté, qu'il commença à pleurer à chaudes larmes : « comme il s'en allait avec son petit violon, je priai « qu'on lui accordât la permission de jouer avec moi. « Le père y consentit après bien des difficultés. — Eh « bien, dit-il à Wolfgang, tu pourras jouer avec « M. Schachtner, mais sous la condition que ce sera « tout doucement, et qu'on ne t'entendra pas ; sans « cela, je te ferai sortir sur-le-champ. — Nous com- « mençons le trio, et le petit Mozart joue avec moi : « je ne fus pas longtemps à m'apercevoir, avec le plus « grand étonnement, que j'étais tout à fait inutile. « Sans dire un mot, je mis mon violon de côté, en « regardant le père, à qui cette scène faisait verser « des larmes de tendresse. L'enfant joua de même les « six trios. Les éloges que nous lui prodiguâmes alors « le rendirent assez hardi pour prétendre qu'il joue- « rait bien aussi le premier violon. Par plaisanterie, « nous en fîmes l'essai, et nous ne pouvions pas nous

« empêcher de rire en l'entendant faire cette partie,
« d'une manière tout à fait irrégulière, il est vrai,
« mais du moins de façon à ne jamais rester court. »

Chaque jour amenait de nouvelles preuves de l'excellente organisation de Mozart pour la musique. Il savait distinguer et indiquer les plus légères différences entre les sons ; et tout son faux, ou seulement rude et non adouci par quelque accord, était pour lui une torture. C'est ainsi que, durant sa première enfance, et même jusqu'à l'âge de dix ans, il eut une horreur invincible de la trompette, lorsqu'elle ne servait pas uniquement pour accompagner un morceau de musique ; quand on lui montrait cet instrument, il faisait sur lui à peu près l'impression que produit sur d'autres enfants un pistolet chargé qu'on tourne contre eux par plaisanterie. Son père crut pouvoir le guérir de cette frayeur en faisant sonner de la trompette en sa présence, malgré les prières du jeune Mozart pour qu'on lui épargnât ce tourment ; mais, au premier son, il pâlit, tomba sur le plancher ; et vraisemblablement il aurait eu des convulsions si on n'avait cessé de jouer sur-le-champ.

Depuis qu'il avait fait ses preuves sur le violon, il se servait quelquefois de celui de Schachtner, cet ami de la famille Mozart, dont il vient d'être question ; il en faisait un grand éloge, parce qu'il en tirait des sons extrêmement doux. Schachtner arriva un jour chez le jeune Mozart pendant qu'il s'amusait

à jouer de son propre violon. *Que fait votre violon*? fut la première demande de l'enfant, et puis il continua de jouer des fantaisies. Enfin, après avoir réfléchi quelques instants, il dit à Schachtner : « Ne pourriez-vous pas laisser votre violon accordé comme il l'était la dernière fois que je m'en suis servi ? Il est à un demi-quart de ton au-dessous de celui que je tiens. » On rit d'abord de cette exactitude scrupuleuse ; mais Mozart père, qui déjà plusieurs fois avait eu occasion d'observer la singulière mémoire que son fils avait pour retenir les tons, fit apporter le violon ; et, au grand étonnement de tous les assistants, il était à un demi-quart de ton au-dessous de celui que Wolfgang tenait.

Quoique l'enfant vît tous les jours de nouvelles preuves de l'étonnement et de l'admiration que ses talents inspiraient, il ne devint ni opiniâtre ni orgueilleux ; homme pour le talent, il a toujours été, dans tout le reste, l'enfant le plus complaisant et le plus docile. Jamais il ne s'est montré mécontent de ce que lui ordonnait son père. Lors même qu'il s'était fait entendre une journée entière, il continuait de jouer, sans la moindre humeur, dès que son père le désirait. Il comprenait et exécutait les moindres signes que lui faisaient ses parents. Il poussait même l'obéissance jusqu'au point de refuser des bonbons lorsqu'il n'avait pas la permission de les accepter.

Au mois de juillet 1763, par conséquent lorsqu'il

avait sept ans, sa famille entreprit son premier voyage hors de l'Allemagne, et c'est de cette époque que date, en Europe, la célébrité du nom de Mozart. La tournée commença par Munich, où le jeune virtuose joua un concerto de violon en présence de l'électeur, après avoir préludé de fantaisie. A Augsbourg, à Manheim, à Francfort, à Coblentz, à Bruxelles, les deux enfants donnèrent des concerts publics ou jouèrent devant les princes du pays, et partout ils reçurent les plus grands éloges.

Au mois de novembre, ils arrivèrent à Paris, où ils restèrent cinq mois. Ils se firent entendre à Versailles, et Wolfgang toucha l'orgue, en présence de la cour, dans la chapelle du roi. A Paris, ils donnèrent deux grands concerts publics, et reçurent de tout le monde l'accueil le plus distingué. Ils y eurent même l'honneur du portrait : on grava le père au milieu de ses deux enfants, d'après un dessin de Carmontelle. Ce fut à Paris que le jeune Mozart composa et publia ses deux premières œuvres. Il dédia la première à madame Victoire, seconde fille de Louis XV, et l'autre à madame la comtesse de Tessé.

En avril 1764, les Mozart passèrent en Angleterre, où ils demeurèrent jusque vers le milieu de l'année suivante. Les enfants jouèrent devant le roi, et, comme à Versailles, le fils toucha l'orgue de la chapelle royale. On fit plus de cas, à Londres, de son jeu sur l'orgue que sur le clavecin. Il y donna, avec sa sœur,

un grand concert dont toutes les symphonies étaient de sa composition.

On pense bien que les deux enfants, et surtout Wolfgang, ne s'arrêtèrent pas au degré de perfection qui leur procurait tous les jours des applaudissements si flatteurs. Malgré leurs déplacements continuels, ils travaillaient avec une régularité extrême. Ce fut à Londres qu'ils commencèrent à jouer des concertos sur deux clavecins. Wolfgang commença aussi à chanter de grands airs, ce dont il s'acquittait avec beaucoup de sentiment. A Paris et à Londres, les incrédules lui avaient présenté différents morceaux difficiles de Bach, de Hændel, et d'autres maîtres ; il les jouait sur-le-champ à la première vue et avec toute la justesse possible. Un jour, chez le roi d'Angleterre, d'après une basse seulement, il exécuta un morceau plein de mélodie. Une autre fois, Christian Bach, le maître de musique de la reine, prit le petit Mozart entre ses genoux, et joua quelques mesures. Mozart continua ensuite, et ils jouèrent ainsi alternativement une sonate entière avec tant de précision, que tous ceux qui ne pouvaient les voir crurent que la sonate avait été jouée par la même personne. Pendant son séjour en Angleterre, et par conséquent à l'âge de huit ans, Wolfgang composa six sonates, qu'il fit graver à Londres, et qu'il dédia à la reine.

Au mois de juillet 1765, la famille Mozart repassa à Calais ; de là elle continua son voyage par la Flan-

dre, où le jeune virtuose toucha souvent l'orgue dans les églises des monastères et dans les cathédrales. A La Haye, les deux enfants firent, l'un après l'autre, une maladie qui donna à craindre pour leurs jours. Ils furent quatre mois à se rétablir. Wolfgang, pendant sa convalescence, fit six sonates pour le piano, qu'il dédia à la princesse de Nassau-Weilbourg. Au commencement de l'année 1766, ils passèrent un mois à Amsterdam, d'où ils se rendirent à La Haye, pour assister à la fête de l'installation du prince d'Orange. Le fils composa, pour cette solennité, un *quolibet** pour tous les instruments, ainsi que différentes variations et quelques airs pour la princesse.

Après avoir joué plusieurs fois en présence du stathouder, ils revinrent à Paris, où ils passèrent deux mois. Enfin, ils rentrèrent en Allemagne par Lyon et la Suisse *. A Munich, l'électeur proposa au jeune Mozart un *thème musical*, et lui demanda de le développer et de l'écrire sur-le-champ. C'est ce qu'il fit en présence du prince, et sans se servir de clavecin ni de violon. Après avoir fini de l'écrire, il le joua, ce qui excita au plus haut degré l'étonnement de l'électeur et de toute sa cour. Après une absence de plus de trois ans, ils revinrent à Salzbourg vers la fin de novembre 1766 ; ils y restèrent jusqu'à l'automne de l'année suivante ; et Wolfgang, plus tranquille, sembla doubler son talent. En 1768, les enfants jouèrent à Vienne, en présence de l'empereur Joseph II, qui chargea le jeune Mozart de

composer la musique d'un opéra *buffa*. C'était la *Finta simplice* : elle fut approuvée par le maître de chapelle Hasse et par Métastase ; mais elle ne fut pas exécutée sur le théâtre. Plusieurs fois, chez les maîtres de chapelle Bono et Hasse, chez Métastase, chez le duc de Bragance, chez le prince de Kaunitz, le père fit donner à son fils le premier air italien qu'on trouvait sous la main, et celui-ci composait les parties de tous les instruments en présence de l'assemblée. Lors de l'inauguration de l'église des Orphelins, il fit la musique de la messe, celle du motet, et un duo de trompettes ; et, quoiqu'il n'eût alors que douze ans, il dirigea cette musique solennelle en présence de la cour impériale.

Il revint passer l'année 1769 à Salzbourg. Au mois de décembre, son père le mena en Italie. Wolfgang venait d'être nommé maître de concert de l'archevêque de Salzbourg. On s'imagine facilement l'accueil que reçut en Italie cet enfant célèbre, qui avait excité tant d'admiration dans les autres parties de l'Europe.

Le théâtre de sa gloire, à Milan, fut la maison du comte Firmian, gouverneur général. Après avoir reçu le poème de l'opéra qu'on devait représenter pendant le carnaval de l'année 1771, et dont il se chargea de faire la musique, Wolfgang quitta Milan au mois de mars 1770. A Bologne il trouva un admirateur animé du plus vif enthousiasme dans la personne du fameux père Martini, le même auquel

Jomelli était venu demander des leçons *. Le père Martini et les amateurs de Bologne furent transportés de voir un enfant de treize ans, très petit pour son âge, et qui ne paraissait pas en avoir dix, développer tous les thèmes de fugue proposés par Martini, et les exécuter sur le piano sans hésiter et avec toute la précision possible. A Florence, il excita le même étonnement par la précision avec laquelle il joua, à la première vue, les fugues et les thèmes les plus difficiles que lui proposa le marquis de Ligneville, célèbre amateur. Nous avons sur son séjour à Florence une anecdote étrangère à la musique. Il fit dans cette ville la connaissance d'un jeune Anglais nommé Thomas Linley, qui avait environ quatorze ans, c'est-à-dire à peu près son âge. Linley était élève de Martini, célèbre violon, et jouait de cet instrument avec une grâce et une habileté admirables. L'amitié de ces deux enfants devint une passion. Le jour de leur séparation, Linley donna à son ami Mozart des vers qu'il avait demandés sur ce sujet à la célèbre Corilla ; il accompagna la voiture de Wolfgang jusqu'à la ville, et les deux enfants prirent congé l'un de l'autre en versant des torrents de larmes.

Mozart et son fils se rendirent à Rome pour la semaine sainte. On pense bien qu'ils ne manquèrent pas d'aller, le soir du mercredi saint, à la chapelle Sixtine, entendre le célèbre *Miserere*. Comme on disait alors qu'il était défendu aux musiciens du

pape, sous peine d'excommunication, d'en donner des copies, Wolfgang se proposa de le retenir par cœur. Il l'écrivit, en effet, en rentrant à l'auberge. Ce *Miserere* étant répété le vendredi saint, il y assista encore, en tenant le manuscrit dans son chapeau, et y put faire ainsi quelques corrections. Cette anecdote fit sensation dans la ville. Les Romains, doutant un peu de la chose, engagèrent l'enfant à chanter ce *Miserere* dans un concert. Il s'en acquitta à ravir. Le castrat Cristofori, qui l'avait chanté à la chapelle Sixtine, et qui était présent, rendit, par son étonnement, le triomphe de Mozart complet *.

La difficulté de ce que faisait Mozart est bien plus grande encore qu'on ne se l'imaginerait d'abord. Mais je supplie qu'on me permette quelques détails sur la chapelle Sixtine et sur le *Miserere*.

Il y a ordinairement dans cette chapelle au moins trente-deux voix, et ni orgue, ni aucun instrument pour les accompagner ou les soutenir. Cet établissement atteignit le plus haut point de perfection auquel il soit parvenu vers le commencement du dix-huitième siècle. Depuis, les salaires des chantres étant restés nominativement les mêmes à la chapelle du pape, et par conséquent ayant beaucoup diminué, tandis que l'opéra prenait faveur, et qu'on offrait aux habiles chanteurs des prix inconnus jusqu'alors, peu à peu la chapelle Sixtine n'a plus eu les premiers talents.

Le *Miserere* qu'on y chante deux fois pendant la semaine sainte, et qui fait un tel effet sur les étrangers, a été composé, il y a deux cents ans environ, par Gregorio Allegri, un des descendants d'Antonio Allegri, si connu sous le nom du Corrége. Au moment où il commence, le pape et les cardinaux se prosternent : la lumière des cierges éclaire le *Jugement dernier*, que Michel-Ange peignit contre le mur auquel l'autel est adossé. A mesure que le *Miserere* avance, on éteint successivement les cierges ; les figures de tant de malheureux, peintes avec une énergie si terrible par Michel-Ange, n'en deviennent que plus imposantes, à demi éclairées par la pâle lueur des derniers cierges qui restent allumés. Lorsque le *Miserere* est sur le point de finir, le maître de chapelle, qui bat la mesure, la ralentit insensiblement, les chanteurs diminuent le volume de leurs voix, l'harmonie s'éteint peu à peu, et le pécheur, confondu devant la majesté de son Dieu, et prosterné devant son trône, semble attendre en silence la voix qui va le juger.

L'effet sublime de ce morceau tient, ce me semble, et à la manière dont il est chanté, et au lieu où on l'exécute. La tradition a appris aux chanteurs du pape certaines manières de porter la voix qui sont du plus grand effet, et qu'il est impossible d'exprimer par des notes. Leur chant remplit au plus haut point la condition qui rend la musique touchante. On répète la même mélodie sur tous les

versets du psaume : mais cette musique, semblable par les masses, n'est point exactement la même dans les détails. Ainsi elle est facilement comprise, et cependant évite ce qui pourrait ennuyer. L'usage de la chapelle Sixtine est d'accélérer ou de ralentir la mesure sur certains mots, de renfler ou de diminuer les sons suivant le sens des paroles, et de chanter quelques versets entiers plus vivement que d'autres.

Voici maintenant ce qui montre la difficulté du tour de force exécuté par Mozart en chantant le *Miserere.* On raconte que l'empereur Léopold Ier, qui non seulement aimait la musique, mais encore était bon compositeur lui-même, fit demander au pape, par son ambassadeur, une copie du *Miserere* d'Allegri pour l'usage de la chapelle impériale de Vienne, ce qui fut accordé. Le maître de la chapelle Sixtine fit faire cette copie, et l'on se hâta de l'envoyer à l'empereur, qui avait alors à son service les premiers chanteurs de ce temps-là.

Malgré leurs talents, le *Miserere* d'Allegri n'ayant fait à la cour de Vienne d'autre effet que celui d'un faux bourdon assez plat, l'empereur et toute sa cour pensèrent que le maître de chapelle du pape, jaloux de garder le *Miserere*, avait éludé l'ordre de son maître et envoyé une composition vulgaire. L'empereur expédia sur-le-champ un courrier au pape, pour se plaindre de ce manque de respect ; et le maître de chapelle fut renvoyé, sans que le pape,

indigné, voulût même écouter sa justification. Ce pauvre homme obtint pourtant d'un des cardinaux qu'il plaiderait sa cause et ferait entendre au pape que la manière d'exécuter ce *Miserere* ne pouvait s'exprimer par des notes, ni s'apprendre qu'avec beaucoup de temps et par des leçons répétées des chantres de la chapelle qui possédaient la tradition. Sa Sainteté, qui ne se connaissait pas en musique, put à peine comprendre comment les mêmes notes n'avaient pas, à Vienne, la même valeur qu'à Rome. Cependant Elle ordonna au pauvre maître de chapelle d'écrire sa défense pour être envoyée à l'empereur, et, avec le temps, il rentra en grâce.

C'est cette anecdote très connue qui frappa les Romains quand ils virent un enfant chanter parfaitement leur *Miserere* après deux leçons ; et rien n'est plus difficile, en fait de beaux-arts, que d'exciter l'étonnement dans Rome. Toutes les réputations se font petites en entrant dans cette ville célèbre, où l'on a l'habitude des plus belles choses en tout genre.

Je ne sais si c'est à cause du succès qu'il lui procura, mais il paraît que le chant solennel et mélancolique du *Miserere* fit une impression profonde sur l'âme de Mozart, qui depuis eut une prédilection marquée pour Hændel et le tendre Boccherini.

CHAPITRE II

SUITE DE L'ENFANCE DE MOZART

De Rome, les Mozart allèrent à Naples, où Wolfgang joua du piano au *Conservatorio alla pietà.* Comme il était au milieu de sa sonate, les auditeurs s'avisèrent de croire qu'il avait un charme dans son anneau ; il fallut comprendre ce que signifiaient leurs cris, et enfin ôter cet anneau prétendu magique. On conçoit l'effet sur de telles gens lorsqu'ils virent que, la bague ôtée, la musique n'en était pas moins belle. Wolfgang donna un second grand concert chez le comte de Kaunitz, ambassadeur de l'empereur, et retourna ensuite à Rome. Le pape désira le voir, et lui conféra à cette occasion la croix et le brevet de chevalier de la Milice dorée *(auratæ Militiæ eques).* A Bologne, il fut nommé, à l'unanimité, membre et maître de l'*Académie philharmonique.* On l'avait enfermé seul, suivant l'usage, et

en moins d'une demi-heure * il avait composé une antiphone à quatre voix.

Mozart père se hâta de revenir à Milan, pour que son fils pût travailler à l'opéra dont il s'était chargé. Il se faisait tard. Ils n'arrivèrent que vers la fin du mois d'octobre 1770. Sans la promesse qu'il avait faite, Mozart eût pu obtenir ce qui ést regardé en Italie comme le premier honneur pour un musicien, l'engagement de composer un opéra *seria* pour le théâtre de Rome.

Ce fut le 26 décembre qu'on donna pour la première fois, à Milan, le *Mithridate*, composé par Wolfgang, âgé alors de quatorze ans. Cet opéra eut plus de vingt représentations de suite. On peut juger du succès par cette circonstance : l'entrepreneur fit aussitôt avec lui un accord par écrit pour le charger de la composition du premier opéra pour l'année 1773. Mozart quitta Milan, qui retentissait de sa gloire, pour aller passer, avec son père, les derniers jours du carnaval à Venise. A Vérone, qu'il ne fit que traverser, on lui présenta un diplôme de membre de la *Société philharmonique* de cette ville. Partout où il allait en Italie, on le recevait de la manière la plus distinguée ; on ne l'appelait plus que *il cavaliere filarmonico.*

Lorsque, au mois de mars 1771, Mozart revint avec son père à Salzbourg, il y trouva une lettre du comte Firmian, de Milan, qui le chargeait, au nom de l'impératrice Marie-Thérèse, de composer une

cantate théâtrale pour le mariage de l'archiduc Ferdinand. L'impératrice avait choisi le célèbre Hasse, comme le plus ancien des maîtres de chapelle, pour composer l'opéra, et elle voulut que le plus jeune compositeur fût chargé de la cantate, dont le sujet était *Ascanio in Alba.* Il promit d'entreprendre ce travail, et partit au mois d'août pour Milan, où, pendant les solennités du mariage, on exécuta alternativement l'opéra et la sérénade.

En 1772 il composa, pour l'élection du nouvel archevêque de Salzbourg, la cantate intitulée le *Songe de Scipion* ; il passa l'hiver de l'année suivante à Milan, où il composa *Lucio Silla,* opéra *seria,* qui eut vingt-six représentations de suite. Au printemps de l'année 1773, Mozart était de retour à Salzbourg. Quelques voyages qu'il fit avec son père cette année et la suivante, à Vienne et à Munich, lui donnèrent occasion de faire différentes compositions excellentes, telles qu'un opéra *buffa,* intitulé la *Finta Giardinieria,* deux grand'messes pour la chapelle de l'électeur de Bavière, etc. En 1775, l'archiduc Maximilien s'arrêta quelque temps à Salzbourg, et ce fut à cette occasion que Mozart composa la cantate intitulée *Il Re Pastore.*

La partie la plus extraordinaire de la vie de Mozart, c'est son enfance ; le détail peut en être agréable au philosophe et à l'artiste. Nous serons plus succinct sur le reste de sa trop courte carrière *.

CHAPITRE III

A dix-neuf ans, Mozart pouvait croire avoir atteint le plus haut degré de son art, puisque tout le monde le lui répétait de Londres jusqu'à Naples. Sous le rapport de la fortune et d'un établissement, il était le maître de choisir entre toutes les capitales de l'Europe. Partout l'expérience lui apprenait qu'il pouvait compter sur l'admiration générale. Son père jugea que Paris était la ville qui lui convenait le plus, et, au mois de septembre 1777, il partit pour cette capitale, où sa mère seule l'accompagna.

Il eût été, sans contredit, très avantageux pour lui de s'y fixer ; mais d'abord la musique française d'alors n'était pas de son goût ; l'état de la musique vocale ne lui eût guère permis de travailler dans le genre instrumental ; et ensuite, l'année suivante, il

eut le malheur de perdre sa mère. Dès lors le séjour de Paris lui devint insupportable. Après avoir composé une symphonie pour le *Concert spirituel*, et quelques autres morceaux, il s'empressa de retourner auprès de son père au commencement de 1779.

Au mois de novembre de l'année suivante, il se rendit à Vienne, où son souverain, l'archevêque de Salzbourg, l'avait appelé. Il était alors âgé de vingt-quatre ans. Le séjour de Vienne lui convint, et encore plus, à ce qu'il paraît, la beauté des Viennoises. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il s'y fixa, et que rien n'a jamais pu l'en détacher. Les passions étant entrées dans cette âme sensible, et qui possédait à un si haut degré le mécanisme de son art, il devint bientôt le compositeur favori de son siècle, et donna le premier exemple d'un enfant célèbre devenu un grand homme [1].

1. Mozart composa la musique de l'opéra d'*Idoménée* sous les auspices les plus favorables. L'électeur de Bavière, qui l'avait toujours comblé de grâces et de prévenances, lui avait demandé cet opéra pour son théâtre de Munich, dont l'orchestre était un des mieux composés de l'Allemagne. Mozart se trouvait alors dans toute la fleur de son génie : il avait vingt-cinq ans, était éperdument amoureux de mademoiselle Constance Weber, virtuose célèbre, qu'il épousa depuis. La famille de sa maîtresse, considérant qu'il n'avait point d'emploi fixe, qu'il voyageait toujours, que ses mœurs n'avaient été jusque-là rien moins qu'exemplaires, s'opposait à ce mariage. Il prit à tâche de montrer à cette famille que, quoiqu'il n'eût pas de rang assuré dans la société, il possédait cependant quelques moyens de considération, et il trouva

Il serait trop long et surtout trop difficile de faire une analyse particulière de chacun des ouvrages de Mozart ; les amateurs doivent les connaître tous. La plupart de ses opéras furent composés à Vienne, et y eurent le plus grand succès ; mais aucun ne fit plus de plaisir que la *Flûte enchantée*, qui, en moins d'un an, eut cent représentations.

Comme Raphaël, Mozart embrassa son art dans toute son étendue. Raphaël ne paraît avoir ignoré qu'une chose, la manière de peindre dans un plafond des figures en raccourci. Il feint toujours que la toile du tableau est attachée à la voûte ou supportée par des figures allégoriques.

Pour Mozart, je ne vois pas de genre dans lequel il n'ait triomphé : opéras, symphonies, chansons, airs de danse, il a été grand partout. Le baron de Van Swieten, l'ami de Haydn, allait jusqu'à dire que, si Mozart eût vécu, il aurait enlevé à Haydn le sceptre de la musique instrumentale. Dans l'opéra *buffa*, la gaieté lui a manqué, et en cela il est inférieur aux Galuppi, aux Guglielmi, aux Sarti.

Les qualités physiques qui frappent dans sa musique, indépendamment du génie, c'est une manière neuve d'employer l'orchestre, et surtout les

dans ses sentiments pour Constance les motifs des airs passionnés dont il avait besoin pour son ouvrage. L'amour et l'amour-propre du jeune compositeur, exaltés au plus haut degré, lui firent produire un opéra qu'il a toujours regardé comme ce qu'il avait fait de mieux, et dont il a même souvent emprunté des idées pour ses compositions suivantes.

instruments à vent. Il tire un parti étonnant de la flûte, instrument dont Cimarosa s'est rarement servi. Il transporte dans l'accompagnement toutes les beautés des plus riches symphonies.

On a reproché à Mozart de ne prendre d'intérêt qu'à sa musique et de ne connaître que ses propres ouvrages. C'est bien là le reproche de la petite vanité blessée. Mozart, occupé toute sa vie à écrire ses idées, n'a pas eu, il est vrai, le temps de lire toutes celles des autres. Du reste, il approuvait avec franchise tout ce qu'il rencontrait de bon, la plus simple chanson, pourvu qu'il y eût de l'originalité ; mais, moins politique que les grands artistes d'Italie, il était inexorable pour la médiocrité.

Il estimait principalement Porpora, Durante, Leo, Alex. Scarlatti ; mais il mettait Hændel au-dessus d'eux tous. Il savait par cœur les ouvrages principaux de ce grand maître. « De nous tous, disait-il, Hændel connaît le mieux ce qui est d'un grand effet. Lorsqu'il le veut, il va et frappe comme la foudre. »

Il disait de Jomelli : « Cet artiste a certaines parties où il brille et où il brillera toujours ; seulement il n'aurait pas dû en sortir et vouloir faire de la musique d'église dans l'ancien style. » Il n'estimait pas Vincenzo Martini, dont la *Cosa rara* avait alors beaucoup de succès. « Il y a là de fort jolies choses, disait-il, mais dans vingt ans d'ici personne n'y fera attention. » Il nous reste de lui neuf opéras écrits

sur des paroles italiennes : la *Finta Simplice*, opéra *buffa*, son début dans le genre dramatique ; *Mithridate*, opéra *seria* ; *Lucio Silla*, idem ; la *Giardiniera*, opéra *buffa* ; *Idomeneo*, opéra *seria* ; *le Nozze di Figaro* et *Don Giovanni*, composés en 1787 ; *Così fan tutte*, opéra *buffa* ; la *Clemenza di Tito*, opéra de Métastase, représenté en 1792.

Il n'a fait que trois opéras allemands : l'*Enlèvement du Sérail*, le *Directeur de Spectacles*, et la *Flûte enchantée*, en 1792.

Il a laissé dix-sept symphonies et des pièces instrumentales de tout genre *.

Comme exécutant, Mozart a été un des premiers pianistes de l'Europe. Il jouait avec une vitesse extraordinaire : on admirait surtout celle de sa main gauche.

Dès 1785, le célèbre Joseph Haydn avait dit au père de Mozart, qui se trouvait alors à Vienne : « Je vous déclare, devant Dieu et en honnête homme, que je regarde votre fils comme le plus grand compositeur dont j'aie jamais entendu parler. »

Voilà ce que fut Mozart comme *musicien*. Celui qui connaît la nature humaine ne sera pas étonné qu'un homme qui, sous le rapport du talent, était l'objet de l'admiration générale, n'ait pas été aussi grand dans les autres situations de la vie. Mozart ne se distinguait ni par une figure prévenante ni par un corps bien fait, quoique son père et sa mère eussent été cités à cause de leur beauté.

Cabanis nous dit :

« Il paraît que la sensibilité se comporte à la manière d'un fluide dont la quantité totale est déterminée, et qui, toutes les fois qu'il se jette en plus grande abondance dans un de ses canaux, diminue proportionnellement dans les autres *. »

Mozart ne prit point avec l'âge l'accroissement ordinaire : il eut toute sa vie une santé faible ; il était maigre, pâle ; et quoique la forme de son visage fût extraordinaire, sa physionomie n'avait rien de frappant que son extrême mobilité. L'air de son visage changeait à chaque instant, mais n'indiquait autre chose que la peine ou le plaisir qu'il éprouvait dans le moment. On remarquait chez lui une manie qui ordinairement est un signe de stupidité : son corps était dans un mouvement perpétuel ; il jouait sans cesse avec les mains, ou du pied frappait la terre. Du reste, rien d'extraordinaire dans ses habitudes, sinon son amour passionné pour le billard. Il en avait un chez lui, sur lequel il lui arrivait presque tous les jours de jouer seul quand il n'avait plus de partner. Les mains de Mozart avaient une direction tellement décidée pour le clavecin, qu'il était peu adroit pour toute autre chose. A table il ne coupait jamais ses aliments, ou s'il entreprenait cette opération, il ne s'en tirait qu'avec beaucoup de peine et de maladresse. Il priait ordinairement sa femme de lui rendre ce service.

Ce même homme qui, comme artiste, avait

atteint le plus haut degré de développement dès l'âge le plus tendre, est toujours demeuré enfant sous tous les autres rapports de la vie. Jamais il n'a su se gouverner lui-même. L'ordre dans les affaires domestiques, l'usage convenable de l'argent, la tempérance et le choix raisonnable des jouissances, ne furent jamais des vertus à son usage. Le plaisir du moment l'emportait toujours. Son esprit, constamment absorbé dans une foule d'idées qui le rendaient incapable de toute réflexion sur ce que nous appelons les choses sérieuses, fit que pendant toute sa vie il eut besoin d'un tuteur qui prît soin de ses affaires temporelles. Son père connaissait bien ce faible : ce fut ce qui l'engagea, en 1777, à le faire suivre à Paris par sa femme, son emploi à Salzbourg ne lui permettant point alors de s'éloigner.

Mais ce même homme, toujours distrait, toujours jouant et s'amusant, paraissait devenir un être d'un rang supérieur dès qu'il se plaçait devant un piano. Son âme s'élevait alors, et toute son attention pouvait se diriger vers le seul objet pour lequel il fût né, l'*harmonie des sons*. L'orchestre le plus nombreux ne l'empêchait point d'observer, pendant l'exécution, le moindre son faux, et il indiquait sur-le-champ, avec la précision la plus surprenante, sur quel instrument on avait fait la faute, et quel son il eût fallu en tirer.

Lors du voyage de Mozart à Berlin, il n'y arriva que le soir très tard. A peine fut-il descendu de sa

voiture, qu'il demanda au garçon de l'auberge s'il y avait opéra. « Oui, l'*Enlèvement du Sérail.* — Cela est charmant ! » Et déjà il était en route pour le spectacle ; il se mit à l'entrée du parterre pour écouter sans être reconnu. Mais tantôt il était si satisfait de la bonne exécution de certains morceaux, tantôt si mécontent de la manière dont on jouait quelques autres, ou du mouvement dans lequel on les exécutait, ou des broderies que faisaient les acteurs, que, tout en témoignant sa satisfaction et son déplaisir, il se trouva contre la barre de l'orchestre. Le directeur s'était permis de faire des changements à un des airs : lorsqu'on y fut arrivé, Mozart, ne pouvant plus se contenir, cria presque tout haut à l'orchestre la manière dont il fallait jouer. On se retourna pour voir l'homme en redingote de voyage qui faisait ce bruit. Quelques personnes reconnurent Mozart, et dans un instant les musiciens et les acteurs surent qu'il était parmi les spectateurs. Quelques-uns de ceux-ci, entre autres une très bonne cantatrice, furent tellement frappés de cette nouvelle, qu'ils refusèrent de reparaître sur le théâtre. Le directeur fit part à Mozart de l'embarras où ce refus le mettait. Celui-ci fut à l'instant dans les coulisses, et réussit, par les éloges qu'il donna aux acteurs, à leur faire continuer l'opéra.

La musique fut l'occupation de sa vie, et en même temps sa plus douce récréation. Jamais, même dans sa plus tendre enfance, on n'eut besoin de l'engager

à se mettre au piano. Il fallait, au contraire, le surveiller pour qu'il ne s'y oubliât point, et qu'il ne nuisît pas à sa santé. Dès sa jeunesse, il eut une prédilection marquée pour faire de la musique pendant la nuit. Quand, le soir à neuf heures, il se mettait au clavecin, il ne le quittait pas avant minuit, et même alors il fallait lui faire violence, car il aurait continué toute la nuit à préluder et à jouer des fantaisies. Dans la vie habituelle, c'était l'homme le plus doux : mais le moindre bruit pendant la musique lui causait l'indignation la plus vive. Il était bien au-dessus de cette modestie affectée ou mal placée qui porte la plupart des virtuoses à ne se faire entendre qu'après en avoir été priés à différentes reprises. Souvent des grands seigneurs de Vienne lui reprochèrent de jouer avec le même intérêt devant tous ceux qui prenaient plaisir à l'entendre *.

CHAPITRE IV

Un amateur d'une ville où Mozart passait dans un de ses voyages réunit chez lui une nombreuse société pour procurer à ses amis le plaisir d'entendre ce musicien célèbre, qui lui avait promis de s'y trouver. Mozart arrive, ne dit pas grand'chose, et se met au piano. Croyant n'être entouré que de connaisseurs, il commença, dans un mouvement très lent, à exécuter de la musique d'une harmonie suave, mais extrêmement simple, voulant ainsi préparer ses auditeurs aux sentiments qu'il avait dessein d'exprimer. La société trouva cela fort commun. Bientôt son jeu devint plus vif ; on le trouva assez joli. Il devint sévère et solennel, d'une harmonie frappante, élevée, et en même temps plus difficile ; quelques dames

commencèrent à le trouver décidément ennuyeux et à se communiquer quelques mots de critique ; bientôt la moitié du salon se mit à causer. Le maître de la maison était sur les épines ; et enfin Mozart s'aperçut de l'impression que sa musique faisait sur l'auditoire. Il n'abandonna point l'idée principale qu'il avait commencé à exprimer, mais il la développa avec toute l'impétuosité dont il était capable. On n'y fit pas encore attention. Il se mit alors à apostropher son auditoire d'une manière assez brusque, mais toujours en continuant de jouer ; et comme heureusement ce fut en italien, presque personne ne le comprit. Cependant on commençait à être plus tranquille. Quand sa colère fut un peu apaisée, il ne put s'empêcher de rire lui-même de son impétuosité. Il donna à ses idées une tournure plus vulgaire, et finit par jouer un air très connu, dont il fit dix à douze variations charmantes. Tout le salon était ravi, et très peu de ceux qui s'y trouvaient s'étaient aperçus de la scène qui venait de se passer. Mozart cependant sortit bientôt, en invitant le maître de la maison, qui l'accompagnait, et quelques connaisseurs à venir le voir le même soir dans son auberge. Il les y retint à souper ; et à peine lui eurent-ils témoigné quelque désir de l'entendre, qu'il se mit à jouer des fantaisies sur le clavecin, où, au grand étonnement de ses auditeurs, il s'oublia jusqu'après minuit.

Un vieil accordeur de clavecin était venu mettre

quelques cordes à son forte-piano de voyage. « Bon vieillard, lui dit Mozart, combien vous faut-il ? je pars demain. » Ce pauvre homme, le regardant pour ainsi dire comme un Dieu, lui répondit, déconcerté, anéanti et balbutiant : « Majesté Impériale !... Monsieur le maître de chapelle de Sa Majesté Impériale ! Je ne puis... Il est vrai que j'ai été plusieurs fois chez vous... Et bien, vous me donnerez un écu. — Un écu ! répondit Mozart ; allons donc ! un brave homme comme vous ne doit pas se déranger pour un écu, » et il lui donna quelques ducats. Le bonhomme, en se retirant, répétait encore, avec de grandes révérences : « Ah ! Majesté Impériale ! »

Idoménée et *Don Juan* étaient ceux de ses opéras qu'il estimait le plus. Il n'aimait pas à parler de ses ouvrages, ou, s'il en parlait, ce n'était jamais qu'en quelques mots. Au sujet de *Don Juan*, il dit un jour : « Cet opéra n'a pas été composé pour le public de Vienne ; il convenait mieux à celui de Prague ; mais, au fond, je ne l'ai fait que pour moi et mes amis. »

Le temps qu'il donnait le plus volontiers au travail était le matin, depuis six ou sept heures jusqu'à dix. Alors il sortait du lit. Le reste de la journée il ne composait plus, à moins qu'il n'eût à terminer quelque morceau pressé. Il fut toujours très inégal dans sa manière de travailler. Quand il était saisi d'une idée, on ne pouvait l'arracher à son ouvrage. Si on l'ôtait du piano, il composait au milieu de ses

amis, et passait ensuite des nuits entières la plume à la main. Dans d'autres temps, son âme était tellement rebelle à l'application, qu'il ne pouvait achever une pièce qu'au moment même où l'on devait l'exécuter. Il lui arriva même un jour de renvoyer tellement au dernier moment un morceau qui lui avait été demandé pour un concert de la cour, qu'il n'eut pas le temps d'écrire la partie qu'il devait exécuter. L'empereur Joseph, qui furetait partout, jetant par hasard les yeux sur le papier de musique que Mozart avait l'air de suivre, fut étonné de n'y voir que des lignes sans notes, et lui dit : « Où est donc votre partie ? — Là, répondit Mozart, en portant la main au front. »

Le même accident fut sur le point de lui arriver au sujet de l'ouverture de *Don Juan.* On convient assez généralement que c'est la meilleure de ses ouvertures ; cependant il n'y travailla que dans la nuit qui précéda la première représentation et lorsque la répétition générale avait déjà eu lieu. Le soir, vers les onze heures, en se retirant, il pria sa femme de lui faire du punch, et de rester avec lui pour le tenir éveillé. Elle y consentit, et se mit à lui raconter des contes de fées, des aventures bizarres, qui le firent pleurer à force de rire. Cependant le punch l'excita au sommeil, de sorte qu'il ne travaillait que pendant que sa femme racontait, et il fermait les yeux dès qu'elle s'arrêtait. Ses efforts pour se tenir éveillé, cette alternative continuelle de veille

et de sommeil, le fatiguèrent tellement, que sa femme l'engagea à prendre quelque repos, lui donnant sa parole de le réveiller une heure après. Il s'endormit si profondément qu'elle le laissa reposer deux heures. Elle l'éveilla vers les cinq heures du matin. Il avait donné rendez-vous aux copistes à sept heures, et, à leur arrivée, l'ouverture était finie. Ils eurent à peine assez de temps pour faire les copies nécessaires à l'orchestre, et les musiciens furent obligés de jouer sans avoir fait de répétition. Quelques personnes prétendent reconnaître dans cette ouverture les passages où Mozart doit avoir été surpris par le sommeil, et ceux où il s'est réveillé en sursaut.

Don Juan ne fut pas très bien accueilli à Vienne dans la nouveauté. Peu de temps après la première représentation, on en parlait dans une assemblée nombreuse où se trouvaient la plupart des connaisseurs de la capitale, et entre autres Haydn. Mozart n'y était point. Tout le monde s'accordait à dire que c'était un ouvrage très estimable, d'une imagination brillante et d'un génie riche ; mais tout le monde aussi y trouvait à reprendre. Tous avaient parlé, à l'exception du modeste Haydn. On le pria de dire son opinion. « Je ne suis pas en état de juger de cette dispute, dit-il avec sa retenue accoutumée : tout ce que je sais, c'est que Mozart est le plus grand compositeur qui existe dans ce moment. » On parla d'autres choses.

Mozart, de son côté, avait beaucoup d'estime pour

Haydn. Il lui a dédié un recueil de quatuors qu'on peut mettre parmi ce qu'il y a de plus beau en ce genre. Un compositeur viennois, qui n'était pas sans quelque mérite, mais qui était bien loin de valoir Haydn, se faisait un malin plaisir de rechercher dans les compositions de ce dernier toutes les petites incorrections qui avaient pu s'y glisser. Il venait souvent trouver Mozart pour lui montrer avec joie des symphonies ou des quatuors de Haydn qu'il avait mis en partition, et où il avait découvert, par ce moyen, quelques négligences de style. Mozart tâchait toujours de changer le sujet de la conversation ; enfin, n'y pouvant plus tenir : « Monsieur, lui dit-il une fois d'un ton un peu brusque, si l'on nous fondait tous les deux ensemble, on ne trouverait pas encore de quoi faire un Haydn *. »

Un peintre, voulant flatter Cimarosa, lui dit un jour qu'il le regardait comme supérieur à Mozart. « Moi, monsieur ! répliqua-t-il vivement ; que diriez-vous à un homme qui viendrait vous assurer que vous êtes supérieur à Raphaël ? »

CHAPITRE V

Mozart jugeait ses propres ouvrages avec impartialité, et souvent avec une sévérité qu'il n'aurait pas soufferte aisément dans un autre. L'empereur Joseph II aimait Mozart, et l'avait fait son maître de chapelle ; mais ce prince avait la prétention d'être un *dilettante.* Son voyage en Italie lui avait donné l'engouement de la musique italienne, et quelques Italiens qu'il avait à sa cour ne manquaient pas d'entretenir cette prévention, qui, au reste, me semble assez fondée.

Ils parlaient avec plus de jalousie que de justice des premiers essais de Mozart, et l'empereur, ne jugeant guère par lui-même, fut facilement entraîné par les décisions de ces amateurs. Un jour qu'il

venait d'entendre la répétition d'un opéra-comique (l'*Enlèvement du Sérail*), qu'il avait demandé lui-même à Mozart, il dit au compositeur : « Mon cher Mozart, cela est trop beau pour nos oreilles ; il y a beaucoup trop de notes là-dedans. — J'en demande pardon à Votre Majesté, lui répondit Mozart très sèchement ; il y a précisément autant de notes qu'il en faut. » Joseph ne dit rien, et parut un peu embarrassé de la réponse ; mais lorsque l'opéra fut joué, il en fit les plus grand éloges.

Mozart fut ensuite moins content lui-même de son ouvrage ; il y fit beaucoup de corrections et de retranchements ; et depuis, en exécutant sur le piano un des airs qui avaient été le plus applaudis : « Cela est bon dans la chambre, dit-il, mais pour le théâtre il y a trop de verbiage. Dans le temps où je composais cet opéra, je me complaisais dans ce que je faisais, et n'y trouvais rien de trop long. »

Mozart n'était nullement intéressé ; la bienfaisance, au contraire, faisait son caractère : il donnait souvent sans choix, et dépensait son argent plus souvent encore sans raison.

Dans un voyage qu'il fit à Berlin, le roi Frédéric-Guillaume II lui proposa trois mille écus d'appointements (onze mille francs) s'il voulait rester à sa cour et se charger de la direction de son orchestre. Mozart répondit seulement : « Dois-je quitter mon bon empereur ? » Cependant, à cette époque, Mozart n'avait point encore d'appointements fixes à

Vienne. Un de ses amis lui reprochant, dans la suite, de n'avoir pas accepté les propositions du roi de Prusse : « J'aime à vivre à Vienne, répliqua Mozart ; l'empereur me chérit, je me soucie peu de l'argent. »

Des tracasseries qu'on lui avait suscitées à la cour le portèrent cependant à demander sa démission à Joseph ; mais un mot de ce prince, qui aimait ce compositeur, et surtout sa musique, le fit sur-le-champ changer de résolution. Il n'eut pas l'habileté de profiter de ce moment favorable pour demander un traitement fixe ; mais l'empereur eut enfin de lui-même l'idée de régler son sort ; malheureusement il consulta sur ce qu'il était convenable de faire un homme qui n'était pas des amis de Mozart, et qui proposa huit cents florins (un peu moins de deux mille deux cents francs). Jamais Mozart n'eut un traitement plus considérable. Il le touchait comme *compositeur* de la chambre, mais il ne fit jamais rien en cette qualité. On lui demanda une fois, en vertu d'un de ces ordres généraux du gouvernement, fréquents à Vienne, l'état des traitements qu'il recevait de la cour. Il écrivit, dans un billet cacheté : « Trop pour ce que j'ai fait, trop peu pour ce que j'aurais pu faire. »

Les marchands de musique, les directeurs de théâtre et autres gens à argent abusaient tous les jours de son désintéressement connu. C'est ainsi que la plupart de ses compositions pour le piano ne lui

ont rien rapporté. Il les écrivait par complaisance pour des gens de sa société, qui lui témoignaient le désir de posséder quelque chose de sa propre main pour leur usage particulier : dans ce cas, il était obligé de se conformer au degré de force auquel ces personnes étaient parvenues ; et c'est ce qui explique comment, dans le nombre de ses compositions pour le clavecin, il s'en trouve beaucoup qui paraissent peu dignes de lui. Artaria, marchand de musique à Vienne, et d'autres de ses confrères, savaient se procurer des copies de ces pièces, et les publiaient sans demander l'agrément de l'auteur, et surtout sans lui proposer d'honoraires *.

CHAPITRE VI

Un jour un directeur de spectacle, qui était fort mal dans ses affaires et presque au désespoir, vint trouver Mozart, et lui exposa sa situation, en ajoutant : « Vous êtes le seul homme au monde qui puissiez me tirer d'embarras ! — Moi, réplique Mozart ; comment cela ? — En me composant un opéra tout à fait dans le goût du public qui fréquente mon théâtre ; vous pourrez également travailler, jusqu'à un certain point, pour les connaisseurs et pour votre gloire ; mais ayez surtout égard aux classes du peuple qui ne se connaissent pas à la belle musique. J'aurai soin que vous ayez bientôt le poème, que les décorations soient belles ; en un mot, que tout soit comme on le veut aujourd'hui. » Mo-

zart, touché de la prière de ce pauvre diable, lui promit de se charger de son affaire. « Combien demandez-vous pour vos honoraires ? répliqua le directeur du théâtre. — Mais vous n'avez rien, dit Mozart : écoutez cependant, voici comment nous arrangerons la chose pour que vous puissiez sortir d'embarras, et pour qu'en même temps je ne perde pas tout à fait le fruit de mon travail : je ne donnerai ma partition qu'à vous seul, vous m'en payerez ce que vous voudrez ; mais c'est sous la condition expresse que vous n'en laisserez pas prendre de copie : si l'opéra fait du bruit, je le vendrai à d'autres directions. » Le directeur, ravi de la générosité de Mozart, s'épuise en promesses. Celui-ci se hâte de composer sa musique, et la fait exactement dans le genre qui lui était indiqué. On donne l'opéra ; la salle est toujours pleine : on en parle dans toute l'Allemagne, et quelques semaines après, on le joue sur cinq ou six théâtres différents, sans qu'aucun d'eux eût reçu de copie du directeur dans l'embarras.

D'autres fois encore, il ne trouva que des ingrats dans ceux auxquels il avait rendu des services ; mais rien ne put le guérir de son obligeance pour les malheureux. Toutes les fois que des virtuoses peu fortunés passaient par Vienne, et que, n'y connaissant personne, ils s'adressaient à lui, il leur offrait d'abord sa table et son logement, leur faisait faire la connaissance de ceux qui pouvaient leur devenir utiles, et

rarement les laissait partir sans composer pour eux des *concertos*, dont il ne gardait pas même de copie, afin qu'étant les seuls à les jouer ils pussent se produire avec plus d'avantages.

Mozart avait souvent le dimanche des concerts chez lui. Un comte polonais qu'on y mena un jour fut enchanté, ainsi que tous les assistants, d'un morceau de musique pour cinq instruments, qu'on exécutait pour la première fois. Il témoigna à Mozart combien ce morceau lui avait fait de plaisir, et le pria de composer pour lui un trio de flûte quand il se trouverait de loisir. Mozart le lui promit, sous cette condition, qu'il ne serait nullement pressé. Le comte, en rentrant chez lui, envoya au compositeur cent demi-souverains d'or (un peu plus de deux mille francs), avec un billet très poli, dans lequel il le remerciait du plaisir dont il venait de jouir. Mozart envoya au comte la partition originale du morceau de musique à cinq instruments qui avait paru lui plaire. Ce comte partit. Une année après, il revint voir Mozart, et lui demanda des nouvelles de son trio : « Monsieur, répondit le compositeur, je ne me suis pas encore senti disposé à composer quelque chose qui fût digne de vous. — Par conséquent, répliqua le comte, vous ne vous sentirez pas non plus disposé à me rembourser les cent demi-souverains d'or que je vous ai payés d'avance pour ce morceau de musique. » Mozart, indigné, lui rendit sur-le-champ ses souverains ; mais le comte ne

parla pas de la partition originale du morceau à cinq instruments, et bientôt après elle parut chez Artaria, comme quatuor de clavecin, avec accompagnement de violon, d'alto et de violoncelle.

On a remarqué que Mozart était très prompt à prendre des habitudes nouvelles. La santé de sa femme, qu'il aima toujours avec passion, était fort chancelante : dans une longue maladie qu'elle fit, il courait au-devant de ceux qui venaient la voir, en mettant un doigt sur la bouche, et leur faisant signe de ne pas faire de bruit. Sa femme guérit, mais pendant longtemps il aborda les gens qui entraient chez lui en mettant le doigt sur la bouche, et en ne leur parlant lui-même qu'à voix basse.

Pendant cette maladie, il allait quelquefois, de grand matin, se promener seul à cheval ; mais il avait toujours soin, avant de partir, de laisser auprès de sa femme un papier en forme d'ordonnance du médecin. Voici une de ces ordonnances : « Bonjour, ma bonne amie, je souhaite que tu aies bien dormi, que rien ne t'ait dérangée ; prends garde de ne point prendre froid, et de ne pas te faire mal en te baissant ; ne te fâche pas contre tes domestiques ; évite toute espèce de chagrin jusqu'à mon retour ; aie bien soin de toi : je reviendrai à neuf heures. »

Constance Weber fut une excellente compagne pour Mozart, et elle lui donna plusieurs fois des conseils utiles. Il eut d'elle deux enfants qu'il aima tendrement. Mozart jouissait d'un revenu considé-

rable; mais son amour effréné pour le plaisir, et le désordre de ses affaires domestiques, firent qu'il ne laissa à sa famille que la gloire de son nom et l'attention du public de Vienne. Après la mort de ce grand compositeur, les Viennois cherchèrent à témoigner leur reconnaissance à ses enfants pour les plaisirs qu'il leur avait si souvent procurés.

Dans les dernières années de la vie de Mozart, sa santé, qui avait toujours été délicate, s'affaiblissait rapidement. Il était timide à l'égard des malheurs futurs, comme tous les gens à imagination, et l'idée qu'il n'avait plus longtemps à vivre le tourmentait souvent : alors il travaillait tant, avec une telle rapidité et une si grande force d'attention, qu'il oubliait quelquefois tout ce qui n'était pas son art. Souvent, au milieu de son enthousiasme, ses forces l'abandonnaient, il tombait en faiblesse, et l'on était obligé de le porter sur son lit. Tout le monde voyait que cette rage de travail ruinait sa santé. Sa femme et ses amis faisaient tout ce qu'ils pouvaient pour le distraire : par complaisance pour eux, il les accompagnait dans les promenades et aux visites où on le menait, mais son esprit n'y était pas. Il ne sortait de temps en temps de cette mélancolie habituelle et silencieuse que par le pressentiment de sa fin prochaine, idée qui lui causait toujours une terreur nouvelle. On reconnaît le genre de folie du Tasse, et celle qui rendit Rousseau si heureux dans le vallon des Charmettes, en le portant, par la

crainte d'une mort prochaine, à la seule bonne philosophie, celle de jouir du moment présent et d'oublier les chagrins. Peut-être, sans cette exaltation de la sensibilité nerveuse qui va jusqu'à la folie, n'y a-t-il pas de génie supérieur dans les arts qui exigent de la tendresse. La femme de Mozart, inquiète de cette manière d'être singulière, avait l'attention de faire venir chez son mari les personnes qu'il aimait à voir, et qui faisaient semblant de le surprendre au moment où, après plusieurs heures de travail, il aurait dû naturellement songer au repos. Ces visites lui faisaient plaisir, mais il ne quittait point la plume : on causait, on cherchait à l'engager dans la conversation, il n'y prenait aucune part ; on lui adressait la parole, il répondait quelques mots sans suite, et continuait d'écrire *.

Cette extrême application, au reste, accompagne quelquefois le génie, mais n'en est pas du tout la preuve. Voyez Thomas : qui est-ce qui peut lire son emphatique collection de superlatifs ? et cependant il était tellement absorbé par ses méditations sur les moyens d'être éloquent, qu'il lui est arrivé à Montmorency, lorsque son laquais lui amenait le cheval sur lequel il avait coutume de faire de l'exercice, d'offrir à ce cheval une prise de tabac. Raphaël Mengs aussi a été dans ce siècle un modèle de préoccupation, et ce n'est cependant qu'un peintre de troisième ordre ; tandis que le Guide, le plus joueur des hommes, et qui faisait, vers la fin de sa

vie, jusqu'à trois tableaux par jour pour payer les dettes de la nuit, a laissé des ouvrages dont le plus faible donne plus de plaisir que les meilleurs des Mengs ou des Carle Maratte, gens très appliqués. Une femme me disait un jour : « Monsieur un tel me jure que je régnerai à jamais sur son âme ; il proteste sans cesse que je serai la maîtresse unique de cette âme : mon Dieu ! je le crois ; mais à quoi bon, si cette âme ne me plaît pas ? » A quoi bon l'application d'un homme sans génie ? Mozart a été peut-être, dans le dix-huitième siècle, l'exemple le plus frappant de la réunion des deux choses. Benda, l'auteur d'*Ariane dans l'île de Naxos*, a aussi de bons traits de préoccupation.

CHAPITRE VII

Ce fut dans cet état qu'il composa la *Flûte enchantée*[1], la *Clémence de Titus*, son *Requiem*, et

1. A l'époque où l'on donna les *Mystères d'Isis* à l'Opéra de Paris, un journal publia une lettre écrite à ce sujet par une dame allemande, et dont voici l'extrait :

« J'ai vu les *Mystères d'Isis* : décorations, ballet, costumes, tout est fort beau ; mais ai-je vu la pièce de Mozart ? ai-je reçu l'impression de sa musique ? Nullement.

« La *Flûte enchantée* est, dans l'original, ce que vous appelez un opéra-comique, une comédie mêlée d'ariettes. Le sujet est tiré du roman connu de Séthos ; le dialogue en est alternativement parlé et chanté. C'est sur ce canevas que Mozart a composé sa délicieuse musique, si bien d'accord avec les paroles.

« Comment n'a-t-on pas vu que c'était dénaturer cet ouvrage que de le transformer en grand opéra ? Il a fallu d'abord, pour le rendre digne de votre académie de musique, couvrir tout le poème d'un récitatif étranger ; il a fallu y

d'autres morceaux moins connus. C'est pendant qu'il faisait la musique du premier de ces opéras

intercaler des airs, des chants, qui, pour être du même auteur, ne sont ni de la même pièce ni du même faire ; il a fallu enfin ajouter à cette pièce un grand nombre de morceaux hétérogènes, pour amener les superbes ballets dont elle est ornée. Il résulte de tout cela un ensemble qui n'est plus celui de Mozart : l'unité musicale est troublée, l'intention générale est effacée, l'enchantement disparaît.

« Encore si l'on nous eût donné la musique de Mozart telle qu'il l'a faite ! mais nombre des morceaux les plus saillants ont perdu, dans la parodie, leur caractère et leur physionomie primitive : on en a altéré le mouvement, le ton, la signification.

« Le Bochoris de la pièce allemande est un jeune oiseleur, gai, naïf, un peu bouffon, qui porte, sans le savoir, une flûte enchantée : il paraît vêtu d'un habit fait de plumes d'oiseaux ; il a sur le dos la cage où il met ceux qu'il a pris, et à la main la flûte dont il les pipe. Une ritournelle pleine de gaieté l'annonce, et il entre en chantant :

Der Vogelfaenger bin ich, ja,
Stets lustig, heissa ! hopsassa !
Ich Vogelfaenger bin bekannt
Bei alt und jung, im ganzen Land ;
Weiss mit dem Locken umzugehn,
Und mich auf's Pfeifen zu verstehn. (Gamme de flûte.)
Drum kann ich froh und lustig sein ;
Denn alle Vœgel sind ja mein (a). (Gamme de flûte.)

(a) Voici la version exacte et littérale de ce couplet allemand. Si quelqu'un veut essayer de la substituer aux paroles françaises : *sous les yeux de la déesse*, il s'apercevra combien elle s'adapte mieux au caractère de l'air :

C'est moi qui suis l'oiseleur, oui, oui,
Joyeux et dispos, ta la la, ta la la !
C'est moi qui suis l'oiseleur si connu
Des vieux et des jeunes, par tout le pays :
Je sais piper, tendre un filet,
Tirer des sons du flageolet. (Gamme de flûte.)
Allons, soyons gai ! car, sur ma foi,
Tous gentils oiseaux sont à moi. (Gamme de flûte.) *

qu'il commença à avoir, au milieu de son travail, ces moments d'évanouissement dont nous avons

« Tel est le texte que Mozart a reçu de son poète, et qui est ressorti de son esprit sous la forme musicale qui lui convenait. Au lieu de ces paroles joyeuses et simples, le poète français met des couplets de sentiment dans la bouche de son Bochoris. Il y est question de la *Mère de la Nature,* des *Grâces fidèles* et de l'*Amour qui vole autour d'elles...* Tout cela peut être fort joli en France, mais l'air de Mozart ne va plus aussi bien.

« Sur la mélodie qui sert au Bochoris allemand à exprimer son désir inquiet de rencontrer une jeune fille qui réponde à son amour, le Français débite de la morale bien éloignée de l'âme du jeune oiseleur :

La vie est un voyage ;
Tâchons de l'embellir, etc.

« Ce n'est pas là ce que Mozart a voulu dire.

« Ce n'est pas là non plus ce qu'il a voulu dire quand, du bel air à couplets que chantent ensemble l'oiseleur et la princesse Pamina, on a fait ce trio de circonstance :

Je vais revoir l'amant que j'aime, etc.

Dans l'allemand, c'est une hymne à l'Amour, chantée par deux jeunes gens, une princesse et un oiseleur, qui se rencontrent seuls au milieu des forêts : le chant en est très beau, et il devient touchant quand on songe à l'innocence, à l'ingénuité, à l'émotion vague des deux jeunes acteurs qui sont en scène.

« Il en est de même des nymphes de la nuit, qui viennent sauver le prince d'un serpent prêt à l'attaquer durant son sommeil : ces jeunes filles n'ont jamais vu d'homme ; leur surprise, leur crainte, se peint dans leurs accents : rien de tout cela ne peut se trouver dans le trio des femmes de Myrrhène.

« On voit que, constamment, une situation intéressante, et dont les développements sont pleins de naturel, est rem-

parlé. Il aimait beaucoup la *Flûte enchantée*, quoiqu'il ne fût pas très content de quelques morceaux que le public avait pris en affection et qu'il ne cessait d'applaudir. Cet opéra eut un grand nombre de représentations ; mais l'état de faiblesse dans lequel Mozart se trouvait ne lui permit de diriger l'orchestre que pendant les neuf ou dix premières. Quand il était hors d'état d'aller au théâtre, il plaçait sa montre à côté de lui, et semblait suivre l'orchestre dans sa pensée : « Voilà le premier acte terminé,

placée par une de ces combinaisons si rebattues et si froides qui font vivre le théâtre français.

« Je ne parlerai pas de quelques chants transposés, à leur grand désavantage, dans d'autres tons, ni de plusieurs autres altérations ; mais je me plaindrai de ce que l'on a supprimé de très beaux morceaux : je regrette surtout un duo naïf, chanté par deux enfants ; un autre chanté par le prince et par la princesse, après avoir passé ensemble par les épreuves de l'eau et du feu. Cette circonstance de deux amants qui supportent de compagnie les périls de l'initiation est un des motifs qui me feraient donner la préférence au poème allemand, quelque baroque qu'il puisse être d'ailleurs.

« Nous devons donc dire aux Français, pour l'honneur de Mozart : votre opéra des *Mystères d'Isis* est un fort bel ouvrage, plein de noblesse, et peut-être très supérieur à notre *Flûte enchantée* ; mais ce n'est pas du tout l'ouvrage de Mozart.

WILHELMINE. »

Les personnes qui se rappelleront l'original et l'imitation y trouveront, ce me semble, la lutte du genre classique et du genre romantique. Le versificateur français, dont j'ignore jusqu'au nom, a dû être tout fier d'avoir fait quelque chose qui eût un air de famille avec les chefs-d'œuvre de Racine et de Quinault. Il ne s'est pas aperçu qu'il perdait tout naturel, toute grâce, toute originalité, et que rien n'est sujet

disait-il ; maintenant on chante tel ou tel air, etc. » ; puis il était de nouveau saisi de l'idée que bientôt il serait obligé de quitter tout cela.

Un événement assez singulier vint accélérer l'effet de cette funeste disposition. Je prie qu'on me permette de rapporter cet événement avec détails, parce qu'on lui doit le fameux *Requiem*, qui passe, avec raison, pour un des chefs-d'œuvre de Mozart.

Un jour qu'il était plongé dans une profonde rêverie, il entendit un carrosse s'arrêter à sa porte.

à endormir comme une pièce où les spectateurs qui ont fait leur cours de littérature à l'Athénée prévoient à chaque scène l'événement qui va suivre. Le genre romantique, à égalité de talent dans l'auteur, aurait au moins le mérite de nous surprendre un peu. Veut-on la vérité sur cette dispute qui va faire la gloire des journaux pendant un demi-siècle ? C'est que le genre romantique, véritable poésie, ne souffre pas de médiocrité. Des drames romantiques, faits avec tout le talent qu'on trouve dans les huit ou dix dernières tragédies que vous m'avez envoyées de Paris, faits avec le talent qui créa les *Ninus II*, les *Ulysse*, les *Artaxerxès*, les *Pyrrhus*, etc., ne seraient pas parvenus à la seconde scène. Des alexandrins bien ronflants sont un cache-sottise, mais non un antidote contre l'ennui. Qu'est-ce qu'un style qui se refuse à répéter le mot le plus caractéristique du plus français de nos grands hommes ?

Pour faire supporter Henri IV disant qu'il souhaiterait que le plus pauvre paysan pût au moins avoir la poule au pot le dimanche, Legouvé fait dire à cet homme qui avait tant d'esprit :

Je veux enfin qu'au jour marqué pour le repos,
L'hôte laborieux des modestes hameaux,
Sur sa table moins humble, ait, par ma bienfaisance,
Quelques-uns de ces mets réservés à l'aisance ;
Et que, grâce à mes soins, chaque indigent nourri,
Bénisse avec les siens la bonté de Henri.

On lui annonce un inconnu qui demande à lui parler : on le fait entrer ; il voit un homme d'un certain âge, fort bien mis, les manières les plus nobles, et même quelque chose d'imposant : « Je suis chargé, monsieur, pour un homme très considérable, de venir vous trouver. — Quel est cet homme ? interrompit Mozart. — Il ne veut pas être connu. — A la bonne heure ! et que désire-t-il ? — Il vient de perdre une personne qui lui était bien chère, et dont la mémoire lui sera éternellement précieuse ; il veut célébrer tous les ans sa mort par un service solennel, et il vous demande de composer un *Requiem* pour ce service. » Mozart se sentit vivement frappé de ce discours, du ton grave dont il était prononcé, de l'air mystérieux qui semblait répandu sur toute cette aventure. Il promit de faire le *Requiem*. L'inconnu continue : « Mettez à cet ouvrage tout votre génie ; vous travaillez pour un connaisseur en musique. — Tant mieux. — Combien de temps demandez-vous ? — Quatre semaines. — Eh bien, je reviendrai dans quatre semaines. Quel prix mettez-vous à votre travail ? — Cent ducats. » L'inconnu les compte sur la table et disparaît.

Mozart reste plongé quelques moments dans de profondes réflexions ; puis tout à coup demande une plume, de l'encre, du papier, et, malgré les remontrances de sa femme, il se met à écrire. Cette fougue de travail continua plusieurs jours : il composait jour et nuit, et avec une ardeur qui semblait

augmenter en avançant ; mais son corps, déjà faible, ne put résister à cet enthousiasme : un matin il tomba enfin sans connaissance, et fut obligé de suspendre son travail. Deux ou trois jours après, sa femme cherchant à le distraire des sombres pensées qui l'occupaient, il lui répondit brusquement : « Cela est certain, c'est pour moi que je fais ce *Requiem* ; il servira à mon service mortuaire. » Rien ne peut le détourner de cette idée.

A mesure qu'il travaillait, il sentait ses forces diminuer de jour en jour, et sa partition avançait lentement. Les quatre semaines qu'il avait demandées s'étant écoulées, il vit un jour entrer chez lui le même inconnu. « Il m'a été impossible, dit Mozart, de tenir ma parole. — Ne vous gênez pas, dit l'étranger : quel temps vous faut-il encore ? — Quatre semaines. L'ouvrage m'a inspiré plus d'intérêt que je ne pensais, et je l'ai étendu beaucoup plus que je n'en avais le dessein. — En ce cas, il est juste d'augmenter les honoraires ; voici cinquante ducats de plus. — Monsieur, dit Mozart, toujours plus étonné, qui êtes-vous donc ? — Cela ne fait rien à la chose ; je reviendrai dans quatre semaines. »

Mozart appelle sur-le-champ un de ses domestiques pour faire suivre cet homme extraordinaire, et savoir qui il était : mais le domestique maladroit vint rapporter qu'il n'avait pu retrouver sa trace.

Le pauvre Mozart se mit dans la tête que cet inconnu n'était pas un être ordinaire ; qu'il avait

sûrement des relations avec l'autre monde, et qu'il lui était envoyé pour lui annoncer sa fin prochaine. Il ne s'en appliqua qu'avec plus d'ardeur à son *Requiem*, qu'il regardait comme le monument le plus durable de son génie. Pendant ce travail, il tomba plusieurs fois dans des évanouissements alarmants. Enfin, l'ouvrage fut achevé avant les quatre semaines. L'inconnu revint au terme convenu : Mozart n'était plus.

Sa carrière a été aussi courte que brillante. Il est mort à peine âgé de trente-six ans ; mais dans ce peu d'années il s'est fait un nom qui ne périra point tant qu'il se trouvera des âmes sensibles *.

LETTRE SUR MOZART

Monticello, le 29 août 1814 *.

Il résulte, mon cher ami, de la lettre citée ci-dessus *, dont l'exposé me semble très vrai, que, des ouvrages de Mozart, on ne connaît à Paris que *Figaro*, *Don Juan* et *Così fan tutte*, qui ont été joués à l'Odéon.

La première réflexion qui se présente sur *Figaro*, c'est que le musicien, dominé par sa sensibilité, a changé en véritables passions les goûts assez légers qui, dans Beaumarchais, amusent les aimables habitants du château d'Aguas-Frescas. Le comte Almaviva y désire Suzanne, rien de plus, et est bien éloigné de la passion qui respire dans l'air

Vedrò mentr' io sospiro
Felice un servo mio !

et dans le duo

Crudel! perchè finora ?

Certainement ce n'est pas là l'homme qui dit, acte III, scène IV de la pièce française :

« Qui donc m'enchaîne à cette fantaisie ? j'ai voulu vingt fois y renoncer... Étrange effet de l'irrésolution ! si je la voulais sans débat, je la désirerais mille fois moins. » Comment le musicien aurait-il pu atteindre * à cette idée, qui cependant est fort juste ? comment peindre un calembour en musique ?

On sent, dans la comédie, que le goût de Rosine pour le petit page pourrait devenir plus sérieux : la situation de son âme, cette douce mélancolie, ces réflexions sur la portion de bonheur que le destin nous accorde, tout ce trouble qui précède la naissance des grandes passions, est infiniment plus développé chez Mozart que dans le comique français. Cette situation de l'âme n'a presque pas de termes pour l'exprimer, et est peut-être une de celles que la musique peut beaucoup mieux peindre que la parole. Les airs de la comtesse font donc une peinture absolument neuve : il en est de même du caractère de Bartholo, si bien marqué par le grand air :

La vendetta! la vendetta!

La jalousie de Figaro, dans l'air

Se vuol ballare signor Contino,

est bien éloignée de la légèreté du Figaro français. Dans ce sens, on peut dire que Mozart a défiguré la pièce autant que possible. Je ne sais trop si la musique peut peindre la galanterie et la légèreté françaises pendant quatre actes, et dans tous les personnages : cela me semble difficile ; il lui faut des passions décidées, du bonheur ou du malheur. Une repartie fine ne fait rien sentir à l'âme, ne donne rien à sa méditation. En parlant du saut par la fenêtre : « La rage de sauter peut prendre, dit Figaro ; voyez plutôt les moutons de Panurge. » Cela est délicieux, mais pendant trois secondes * ; si vous insistez, si vous prononcez lentement, le charme disparaît.

Je voudrais voir l'aimable Fioravanti faire la musique des *Noces de Figaro.* Dans celle de Mozart, je ne trouve la véritable expression de la pièce française que dans le duo

Se a caso madama,

entre Suzanne et Figaro ; et encore celui-ci est-il jaloux beaucoup trop sérieusement, lorsqu'il dit :

Udir bramo il resto.

Enfin, pour achever le déguisement, Mozart finit la *Folle journée* par le plus beau chant d'église qu'il soit possible d'entendre : c'est après le mot

Perdono,

dans le dernier finale *.

Il a changé entièrement le tableau de Beaumarchais : l'esprit ne reste plus que dans les situations ; tous les caractères ont tourné au tendre et au passionné. Le page est indiqué dans la pièce française ; son âme entière est développée dans les airs

Non so più cosa son,

et

Voi che sapete
Che cosa è amor ;

et dans le duo de la fin avec la comtesse, lorsqu'ils se rencontrent dans les allées obscures du jardin, près du bosquet des grands marronniers.

L'opéra de Mozart est un mélange sublime d'esprit et de mélancolie, tel qu'il ne s'en trouve pas un second exemple. La peinture des sentiments tristes et tendres peut quelquefois tomber dans l'ennuyeux : ici l'esprit piquant du comique français, qui brille dans toutes les situations, repousse bien loin le seul défaut possible du genre.

Pour être dans le sens de la pièce, la musique aurait dû être faite à frais communs par Cimarosa et Paisiello. Le seul Cimarosa * pouvait donner à Figaro la brillante gaieté et l'assurance que nous lui connaissons. Rien ne ressemble plus à ce caractère que l'air

Mentr' io era un fraschetone,
Sono stato il più felice ;

et il faut avouer qu'il est faiblement rendu par le seul air gai de Mozart :

Non più andrai, farfallone amoroso.

La mélodie de cet air est même assez commune ; c'est l'expression qu'il prend peu à peu qui en fait tout le charme.

Quant à Paisiello, il suffit de se rappeler le quintette du *Barbiere di Siviglia*, dans lequel on dit à Bazile

Allez vous coucher *,

pour voir qu'il était parfaitement en état de rendre les situations purement comiques, et où il n'y a point de chaleur de sentiment.

Comme chef-d'œuvre de pure tendresse et de mélancolie, absolument exempt de tout mélange importun de majesté et de tragique, rien au monde ne peut être comparé aux *Nozze di Figaro.* J'ai vraiment du plaisir à me figurer cet opéra joué par une des Monbelli, pour le rôle de la comtesse ; Bassi, pour celui de Figaro ; Davide ou Nozzari, pour le comte Almaviva ; madame Gaforini pour Suzanne : encore une des Monbelli pour le petit page, et Pellegrini pour le docteur Bartholo.

Si vous connaissiez ces voix délicieuses, vous partageriez le plaisir que me donne cette supposition ; mais en musique on ne peut parler aux gens que de leurs souvenirs. Je pourrais, à toute force,

vous donner une idée de l'*Aurore* du Guide, au palais Rospigliosi, quoique vous ne l'ayez jamais vue ; mais je serais ennuyeux comme un auteur de prose poétique, si j'essayais de vous parler d'*Idoménée*, ou de la *Clémence de Titus*, avec autant de détails que je l'ai fait de *Figaro*.

On peut dire avec vérité, et sans tomber dans les illusions exagérantes auxquelles on est sans cesse conduit lorsqu'il s'agit d'un homme tel que Mozart, que rien absolument ne peut être comparé à l'*Idoménée*. J'avoue que, contre l'opinion de toute l'Italie, ce ne sont pas les *Horaces* qui, pour moi, sont le premier opéra *seria* existant ; c'est *Idoménée*, ou la *Clémence de Titus*.

La majesté en musique devient bientôt ennuyeuse. Cet art ne peut absolument pas rendre le mot d'Horace :

Albano tu sei, io non ti conosco più,

et l'exaltation patriotique de tout ce rôle ; tandis que la tendresse seule anime tous les personnages de la *Clémence*. Quoi de plus tendre que Titus disant à son ami :

*Avoue-moi ta faute, l'empereur n'en saura rien ; l'ami seul est avec toi *.*

Le pardon de la fin, quand il lui dit :

*Soyons amis *,*

fait venir les larmes aux yeux aux traitants * les plus endurcis. C'est ce que j'ai vu à Kœnigsberg, après la terrible retraite de Moscou. En réabordant au monde civilisé, nous trouvâmes la *Clémence de Titus* très bien montée dans cette ville, où les Russes eurent la politesse de nous donner vingt jours de repos, dont, en vérité, nous avions grand besoin.

Il faut absolument avoir vu la *Flûte enchantée* pour s'en faire une idée. La pièce, qui ressemble aux jeux d'une imagination tendre en délire, est divinement d'accord avec le talent du musicien. Je suis convaincu que, si Mozart avait eu le talent d'écrire, il eût sur-le-champ tracé la situation du nègre Monostatos, venant dans le silence de la nuit, au clair de lune, dérober un baiser sur les lèvres de la princesse endormie. Le hasard a fait ce que les amateurs n'avaient rencontré qu'une fois dans le *Devin du village*, de Rousseau. On peut dire, de la *Flûte enchantée,* que le même homme a fait les paroles et la musique.

L'imagination toute romantique de Molière dans *Don Juan*, cette peinture si vraie d'un si grand nombre de situations intéressantes, depuis le meurtre du père de donna Anna, jusqu'à l'invitation faite à la statue, parlant à elle-même, la réponse terrible de cette statue ; tout cela encore est merveilleusement dans le talent de Mozart.

Il triomphe dans l'accompagnement terrible de la

réponse de la statue, accompagnement absolument pur de toute fausse grandeur, de toute enflure : c'est, pour l'oreille, de la terreur à la Shakspeare.

La peur de Leporello, lorsqu'il se défend de parler au commandeur, est peinte d'une manière très comique, chose rare chez Mozart ; en revanche, les âmes sensibles retiennent de cet opéra vingt traits mélancoliques ; même à Paris, qui ne se souvient pas du mot

Ah ! rimembranza amara !
Il padre mio dov' è ?

Don Juan n'a pas eu de succès à Rome : peut-être l'orchestre n'a-t-il pas pu jouer cette musique très difficile * ; mais je parierais qu'un jour elle plaira aux Romains.

La pièce de *Cosi fan tutte* était faite pour Cimarosa, et tout à fait contraire au talent de Mozart, qui ne pouvait badiner avec l'amour. Cette passion était toujours pour lui le bonheur ou le malheur de la vie. Il n'a rendu que la partie tendre des caractères, et nullement le rôle plaisant du vieux capitaine de vaisseau caustique. Il s'est sauvé quelquefois à l'aide de sa sublime science en harmonie, comme à la fin, dans le trio

Tutte fan cosi.

Mozart, considéré sous le rapport philosophique, est encore plus étonnant que comme auteur d'ou-

vrages sublimes. Jamais le hasard n'a présenté plus à nu, pour ainsi dire, l'âme d'un homme de génie. Le corps était pour aussi peu que possible dans cette réunion étonnante qu'on appela Mozart, et que les Italiens nomment aujourd'hui *quel mostro d'ingegno*.

LETTRES

SUR

MÉTASTASE

LETTRE I

Varèse, le 24 octobre 1812.

Mon ami,

Le commun des hommes méprise facilement la grâce. C'est le propre des âmes vulgaires de n'estimer que ce qu'elles craignent un peu. De là, dans le monde, l'universalité de la gloire militaire, et, au théâtre, la préférence pour le genre tragique. Il faut à ces gens-là, en littérature, l'apparence de la difficulté vaincue ; et voilà pourquoi Métastase jouit de peu de réputation, si on compare cette réputation à son mérite. Tout le monde comprend, au Musée, le *Martyre de saint Pierre* par le Titien ; peu sentent le *saint Jérôme* du Corrége : ils ont besoin qu'on leur apprenne que cette beauté, si pleine de grâce, est pourtant de la beauté. Dans ce genre, les femmes,

moins courbées que les hommes sous le joug habituel des calculs d'intérêt, leur sont bien supérieures.

La musique doit faire naître la volupté, et Métastase a été le poète de la musique. Son génie tendre l'a porté à fuir tout ce qui pouvait donner la moindre peine, même éloignée, à son spectateur. Il a reculé de ses yeux ce qu'ont de trop poignant les peines de sentiment : jamais de dénoûment malheureux ; jamais les tristes réalités de la vie ; jamais ces froids soupçons qui viennent empoisonner les passions les plus tendres.

Il a senti que, si la musique de ses opéras était bonne, elle donnerait des distractions au spectateur, en le faisant songer à ce qu'il aime : aussi, à chaque instant, rappelle-t-il ce qu'il faut savoir du personnage pour comprendre ce qu'il chante. Il semble dire aux spectateurs : « Jouissez, votre attention même n'aura pas la moindre peine ; laissez-vous aller à l'oubli, si naturel, du plan d'une pièce dramatique ; ne songez plus au théâtre ; soyez heureux au fond de votre loge ; partagez le sentiment si tendre qu'exprime mon personnage. » Ses héros ne retiennent presque rien de la triste réalité. Il a créé des êtres qui ont un grain de verve et de génie que les hommes le plus heureusement nés n'ont rencontré que dans quelques moments fortunés de leur existence : Saint-Preux arrivant dans la chambre de Julie.

Les gens raisonnables qui ne sont pas rebutés

par l'amertume de Tacite et d'Alfieri ; qui, à peine sensibles à la musique, sont bien loin de soupçonner le but de cet art charmant ; qui, non sensibles à ces mille pointes qui, dans la vie réelle, viennent, à chaque instant, percer l'âme tendre, ou, ce qui est bien pis, la replonger dans la plate réalité ; ces gens-là, dis-je, ont appelé, dans Métastase, manque de vérité ce qui est le comble de l'art. C'est l'effet d'un art, puisque c'est une condition nécessaire pour obtenir un certain plaisir. C'est comme si l'on blâmait le sculpteur qui fit l'*Apollon du Belvédère* d'avoir omis les petits détails de muscles que l'on voit dans le *Gladiateur* et dans les autres statues qui ne représentent que des hommes. Tout ce qu'on peut dire de vrai, c'est que le plaisir que donne un opéra de Métastase n'est pas senti dans le pays situé entre les Alpes, le Rhin et les Pyrénées. Je crois voir un Français, homme d'esprit, bien sûr de ce qu'il doit dire sur tout ce qui peut occuper l'attention d'un homme du monde, arrivant dans le palais du Vatican, à ces délicieuses loges que Raphaël orna de ces arabesques charmantes qui sont peut-être ce que le génie et l'amour ont jamais inspiré de plus pur et de plus divin. Notre Français est choqué des manques de vraisemblance : sa raison ne peut admettre ces têtes de femmes portées par des corps de lions, ces amours à cheval sur des chimères. Cela n'est pas dans la nature, dit-il d'un ton dogmatique ; rien de plus vrai, et il l'est égale-

ment que vous n'êtes pas susceptible de ce plaisir, mêlé d'un peu de folie, qu'un homme, né sous un ciel plus heureux, trouve le soir d'une journée brûlante en prenant des glaces dans la villa d'Albano. Il est avec une société de femmes aimables ; la chaleur qui vient de cesser le porte à une douce langueur : couché sur un divan d'étoffe de crin, il suit, à un plafond brillant des plus riches couleurs, les formes charmantes que Raphaël a données à ces êtres qui, ne ressemblant à rien que nous ayons rencontré ailleurs, ne nous apportent aucune de ces idées communes qui, dans ces instants rares et délicieux, nuisent tant au bonheur.

Je crois bien aussi que les théâtres sombres de l'Italie, et ces loges, qui sont des salons, contribuent beaucoup à l'effet de la musique. Combien, en France, de femmes aimables qui savent l'anglais, et pour qui le mot *love* a un charme que le mot *amour* ne peut plus présenter! C'est que le mot *love* n'a jamais été prononcé devant elles par ces êtres indignes d'en éprouver le sentiment. Rien ne souille la brillante pureté de *love*, tandis que tous les couplets du vaudeville viennent gâter, dans ma mémoire, l'*amour*.

Eh bien, les personnes sensibles à ces distinctions-là goûteront les arabesques de Raphaël, et les êtres brillants, et exempts de tout ce qu'il y a de terrestre dans le cœur de l'homme, que Métastase nous a montrés.

Il éloigne, le plus possible, le souvenir du côté réel et triste de la vie. Il n'a pris des passions que ce qu'il en fallait pour intéresser ; rien d'âcre et de farouche : il ennoblit la volupté.

Sa musique chérie, de laquelle il n'a jamais séparé ses vers, et qui sait si bien exprimer les passions, ne peut marquer les caractères. Aussi, chez Métastase, le *Romain amoureux*, et le *Prince persan*, touchés de la même passion, ont le même langage dans ses vers, parce que Cimarosa va leur donner le même langage dans ses chants. L'amour de la patrie, le dévouement de l'amitié, l'amour filial, l'honneur chevaleresque, sont encore ces passions que l'histoire ou la société nous ont fait connaître ; mais elles ont un charme nouveau : vous vous sentez doucement transporté dans le pays des houris de Mahomet.

Ce sont des pièces portées à ce degré d'idéal, et qu'il faut absolument ne pas lire, et entendre seulement avec la musique, que les froids critiques d'un certain peuple ont examinées comme des tragédies. Ces pauvres diables, assez semblables à ce Crescembeni, un de leurs illustres prédécesseurs en Italie, qui, dans son cours de littérature, prit le *Morgante maggiore*, le poème le plus bouffon, et même quelque chose de plus, pour un ouvrage sérieux ; ces pauvres gens, qui auraient bien dû s'appliquer à quelque métier plus solide, ne se sont seulement pas aperçus que Métastase était si loin de chercher à inspirer

la terreur, qu'il se refuse même la peinture de l'odieux : et c'est en cela qu'il a dû être protégé par les gouvernements qui veulent inspirer la volupté à leurs peuples. Trouver une meilleure manière d'arranger les choses, blâmer ce qui existe ; fi donc ! c'est nous rendre haïssants, c'est chercher à nous rendre malheureux ; c'est un manque de politesse.

Ces pauvres critiques ont été bien scandalisés des fréquentes infractions commises par Métastase à la règle de l'unité de lieu ; ils ne se sont pas doutés que le poète italien, au lieu de songer à cette règle, en suivait une toute contraire qu'il s'était faite, et qui est de changer le lieu de la scène le plus souvent possible, afin que l'éclat des décorations, si belles en Italie, vienne donner un nouveau plaisir à son heureux spectateur.

Métastase, nous enlevant, pour notre bonheur, si loin de la vie réelle, avait besoin, pour nous montrer, dans ses personnages, des êtres semblables à nous, et qui fussent intéressants, du naturel le plus parfait dans les détails ; et c'est en quoi il a égalé Shakspeare et Virgile, et surpassé, de bien loin, Racine et tous les autres grands poètes.

Je cours aux armes, car je vois que je scandalise ; mes armes sont des citations.

Mais en quelle langue pourriez-vous traduire :

Un pauvre bûcheron, tout couvert de ramée,
Sous le faix du fagot aussi bien que des ans
Gémissant et courbé, marchait à pas pesants,
Et tâchait de gagner sa chaumine enfumée.
Enfin, n'en pouvant plus d'effort et de douleur,
Il met bas son fagot, il songe à son malheur.
Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde ?
En est-il un plus pauvre en la machine ronde ?
Point de pain quelquefois, et jamais de repos *.

Il en est de Métastase comme de notre fabuliste : ce sont peut-être les deux auteurs les plus intraduisibles.

Parcourons quelques situations. Dans l'*Olympiade* *, ce chef-d'œuvre de Pergolèse, Clisthène, roi de Sicyone, préside aux jeux olympiques. Sa fille Aristée sera le prix du tournoi : depuis longtemps elle aime Mégaclès, et elle en est aimée, mais ce jeune Athénien, célèbre par ses succès dans les jeux olympiques, a été refusé par le roi, qui a en horreur le nom d'Athènes. Obligé de quitter Sicyone, il s'est réfugié en Crète, où Licidas, prince crétois, lui a sauvé la vie au péril de la sienne. Les deux amis arrivent aux jeux, présidés par Clisthène. Licidas voit Aristée et en devient amoureux. Il se souvient des succès de son ami dans ces jeux célèbres : comme ces exercices ne sont pas d'usage en Crète, il prie son ami de combattre pour lui, sous son nom, et de lui mériter ainsi la belle Aristée. Mégaclès combat, est vainqueur ; il a été reconnu par la tremblante Aristée. Il parvient à éloigner

Licidas pour un moment, et à se trouver tête à tête avec sa maîtresse : elle est au comble du bonheur.

SCENA NONA

MEGACLE, ARISTEA.

ARISTEA

Al fin siam soli :
Potrò senza ritegni
Il mio contento esagerar, chiamarti
Mia speme, mio diletto,
Luce degli occhi miei...

MEGACLE

No, principessa,
Questi soavi nomi
Non son per me. Serbali pure ad altro
Piu fortunato amante.

SCÈNE IX

MÉGACLÈS, ARISTÉE

ARISTÉE

A la fin nous sommes seuls. Je puis donc, sans contrainte, t'exprimer toute ma joie, t'appeler ma seule espérance, mon seul bien, la lumière de mes yeux...

MÉGACLÈS

Non, princesse, ces noms charmants ne sont plus faits pour moi ; conservez-les pour un amant plus fortuné.

ARISTEA

E il tempo è questo
Di parlarmi così ?...

. . . .
. . . .

MEGACLE

Tutto l'arcano
Ecco ti svelo. Il principe di Creta
Langue per te d'amor. Pietà mi chiede,
E la vita mi diede. Ah ! principessa,
Se negarla poss' io, dillo tu stessa.

ARISTEA

E pugnasti...

MEGACLE

Per lui.

ARISTÉE

Est-ce dans cet heureux moment que tu dois parler ainsi ?

. . . .
. . . .

MÉGACLÈS

Écoute ; je vais te révéler tout le secret. Le prince de Crète brûle d'amour pour toi : il a imploré mon amitié ; et, en Crète, il m'a sauvé la vie. Ah ! princesse, puis-je aujourd'hui lui en refuser le sacrifice ? dis-le toi-même.

ARISTÉE

Et tu as combattu ?

MÉGACLÈS

Pour lui.

ARISTEA

Perder mi vuoi...

MEGACLE

Sì : per serbarmi sempre
Degno di te.

ARISTEA

Dunque io dovrò...

MEGACLE

Tu dei
Coronar l'opra mia. Sì, generosa,
Adorata Aristea, seconda i moti
D' un grato cor. Sia, qual io fui fin ora,
Licida in avvenire. Amalo. E degno
Di sì gran sorte il caro amico...

. . . .

ARISTÉE

Tu veux me perdre.

MÉGACLÈS

Oui, pour me conserver toujours digne de toi.

ARISTÉE

Je dois donc...

MÉGACLÈS

Tu dois conserver mon ouvrage Oui, généreuse, adorable Aristée, seconde les mouvements d'un cœur reconnaissant ; que Licidas soit désormais pour toi ce que je fus jusqu'à ce jour ; aime-le ; il est digne d'un bonheur aussi grand.

. . . .

ARISTEA

Ah qual passaggio è questo ! io dalle stelle
Precipito agli abissi. Eh ! no : si cerchi
Miglior compenso. Ah ! senza te la vita
Per me vita non è.

MEGACLE

Bella Aristea,
Non congiurar tu ancora
Contro la mia virtù. Mi costa assai
Il prepararmi a si gran passo. Un solo
Di quei teneri sensi
Quant' opera distrugge !

ARISTEA

E di lasciarmi...

MEGACLE

Ho risoluto.

ARISTÉE

Ah ! ciel ! quel changement ! Du faîte du bonheur je tombe dans les abîmes. Ah ! non, sois reconnaissant d'une autre manière. Ah ! vivre sans toi, ce n'est plus vivre.

MÉGACLÈS

Belle Aristée, ne combats plus ce que la vertu m'ordonne ; il m'en coûte assez pour me préparer à ce grand sacrifice. Si tu savais que d'efforts détruit un seul de tes soupirs !

ARISTÉE

Et tu me laisseras...

MÉGACLÈS

Il le faut.

ARISTEA

Hai risoluto ? E quando ?

MEGACLE

Questo (morir mi sento)
Questo è l' ultimo addio.

ARISTEA

L' ultimo ! ingrato...
Soccoretemi, o Numi ! il piè vacilla :
Freddo sudor mi bagna il volto ; e parmi
Ch' una gelida man m' opprima il core !

MEGACLE

Sento che il mio valore
Mancando va. Più che a partir dimoro,
Meno ne son capace.
Ardir. Vado, Aristea : rimanti in pace.

ARISTÉE

Il le faut, ô ciel ! et quand ?

MÉGACLÈS

Cet adieu (oh ! je me sens mourir !), cet adieu est le dernier.

ARISTÉE

Le dernier ! ingrat... O dieux ! venez à mon secours. Je ne puis me soutenir... Il me semble qu'une main glacée me serre le cœur.

MÉGACLÈS

Je sens que mon courage m'abandonne. Plus je diffère mon départ et moins j'en suis capable. Courage ! (Se rapprochant d'Aristée.) *Je pars, Aristée ; vis heureuse.*

ARISTEA

Come ! già m'abbandoni ?

MEGACLE

E forza, o cara,
Separarsi una volta.

ARISTEA

E parti...

MEGACLE

E parto
Per non tornar più mai.
(In atto di partire)

ARISTEA

Senti. Ah no... Dove vai ?

ARISTÉE

Comment ! tu m'abandonnes déjà ?

MÉGACLÈS

Il faut, mon amie, nous séparer une fois.

ARISTÉE

Et tu pars...

MÉGACLÈS

Pour ne revenir jamais. (Il fait quelques pas pour sortir.)

ARISTÉE

Écoute. Ah ! non... Où vas-tu ?

MEGACLE

A spirar, mio tesoro,
Lungi dagli occhi tuoi.
(Parte resoluto, poi si ferma.)

ARISTEA

Soccorso... Io... moro.
(Sviene sopra un sasso.)

MEGACLE

Misero me, che veggo !
Ah l' oppresse il dolor ! Cara mia speme,
(Tornando.)
Bella Aristea, non avvilirti ; ascolta :
Megacle è quì. Non partirò. Sarai...
Che parlo ? Ella non m' ode. Avete, o stelle,
Più sventure per me ? No, questa sola

MÉGACLÈS

O mon unique bien ! expirer loin de tes yeux ! (Il s'éloigne avec courage, puis s'arrête.)

ARISTÉE

O dieux ! je me meurs. (Elle s'évanouit et tombe sur un bloc de pierre.)

MÉGACLÈS

Malheureux ! que vois-je ? Ah ! la douleur l'accable. O ma seule espérance ! (Il revient.) *Belle Aristée, ne perds pas courage ; écoute : Mégaclès est avec toi, je ne partirai pas, tu seras... Pourquoi parler ? elle ne peut entendre. Avez-vous, ô dieux ! quelque nouveau malheur*

Mi restava a provar. Chi mi consiglia ?
Che risolvo ? Che fo ? Partir ? Sarebbe
Crudeltà, tirannia. Restar ? Che giova ?
Forse ad esserle sposo ? E il re ingannato,
E l' amico tradito, e la mia fede,
E l' onor mio lo soffrirebbe ? Almeno
Partiam più tardi. Ah ! che sarem di nuovo
A quest' orrido passo ! Ora è pietade
L' esser crudele. Addio, mia vita : addio,
(Le prende la mano, e la baccia.)
Mia perduta speranza. Il ciel ti renda
Più felice di me. Deh, conservate
Questa bell' opra vostra, eterni Dei ;
E i dì, ch' io perderò, donate a lei.
Licida... Dov' è mai ? Licida !

pour moi ? Non, cette dernière épreuve me manquait seule. Qui me donnera conseil ? que résoudre ? que faire ? Partir ? Ce serait une horrible cruauté. Rester ? Pourquoi ? pour être son époux ? Et le roi trompé, mon ami trahi, mon honneur, peuvent-ils le souffrir ? Au moins, partons plus tard. O ciel ! pour avoir encore des adieux aussi cruels. Il y a maintenant de la pitié à être cruel. Adieu, ma vie, adieu (Il prend la main d'Aristée et la baise), *toi qui étais toute mon espérance et que je perds. Le ciel te rende plus heureuse que moi ! O dieux immortels ! conservez ce bel ouvrage que vous avez créé ! et les jours que je perdrai, ajoutez-les aux siens. Licidas !... Où est-il ? Licidas !*

SCENA DECIMA

LICIDA, E DETTI

LICIDA

Intese
Tutto Aristea ?

MEGACLE

Tutto. T'affretta, o prence ;
Soccorri la tua sposa.
(In atto di partire.)

LICIDA

Ahimè ! Che miro ?
Che fù ?

SCÈNE X

LES PRÉCÉDENTS, ET LICIDAS

LICIDAS

As-tu tout déclaré à Aristée ?

MÉGACLÈS

Ne perds pas de temps, prince, donne des secours à ton épouse.
(Il veut sortir.)

LICIDAS

O ciel ! que vois-je ? qu'est-il arrivé ?

MEGACLE

Doglia improvvisa
Le oppresse i sensi.

LICIDA

E tu mi lasci ?

MEGACLE

Io vado...
Deh ! pensa ad Aristea. (Che dirà mai
Quando in se tornerà ! Tutte ho presenti
Tutte le smanie sue.) Licida, ah ! senti.

Se cerca, se dice :
L' amico dov' è ?
L' amico infelice,
Rispondi, morì.

Ah no ! si gran duolo
Non darle per me :

MÉGACLÈS

Un chagrin subit lui a fait perdre l'usage de ses sens.

LICIDAS

Et tu me laisses ?

MÉGACLÈS

Je pars. Pense à Aristée. (Que dira-t-elle, ô ciel ! en revenant à elle ? Il me semble voir ses douleurs.) Licidas, écoute. Si elle me cherche, si elle te dit : « Mon ami, où est-il ? » — « Mon ami malheureux, répondras-tu, vient de mourir. »

Oh ! non, ne lui donne pas pour moi une si grande

Rispondi ma solo :
Piangendo partì.

Che abisso di pene !
Lasciare il suo bene,
Lasciarlo per sempre,
Lasciarlo così ! (Parte.)

douleur ; réponds-lui, mais dis seulement : « Il est parti en pleurant. »

Quel abîme de peines ! Laisser tout ce qu'on aime ! le laisser pour toujours, et le laisser ainsi ! (Il sort.)

C'est en 1731, je crois, que Pergolèse alla à Rome pour écrire l'*Olympiade* ; elle tomba. Comme Rome est, en Italie, la capitale des arts, et que c'est surtout sous les yeux de ce public si sensible, et si digne de les juger, qu'un artiste doit faire ses preuves, cette chute affligea beaucoup Pergolèse. Il retourna à Naples, où il composa quelques morceaux de musique sacrée. Cependant sa santé dépérissait tous les jours : il était attaqué, depuis quatre ans, d'un crachement de sang qui le minait insensiblement. Ses amis l'engagèrent à prendre une petite maison à *Torre del Greco*, village situé sur le bord de la mer, au pied du Vésuve. On dit à Naples que, dans ce lieu, les malades affectés de la poitrine guérissent plus promptement, ou succombent plus tôt, si leur mal est incurable.

Pergolèse, retiré seul dans sa petite maison, allait à Naples tous les huit jours pour faire exécuter les morceaux de musique qu'il avait composés. Il fit, à Torre del Greco, son fameux *Stabat*, la cantate d'*Orphée*, et le *Salve Regina*, qui fut le dernier de ses ouvrages.

Au commencement de 1733, ses forces étant entièrement épuisées, il cessa de vivre, et l'article de gazette qui annonçait sa mort fut le signal de sa gloire. Tous les directeurs des théâtres d'Italie * ne firent plus jouer que ses opéras, que peu de temps avant ils dédaignaient. Rome voulut revoir son *Olympiade*, qui fut remise avec la plus grande magnificence. Plus, du vivant de l'auteur, on y avait montré d'indifférence pour son ouvrage sublime, plus on s'empressa alors d'en admirer les beautés.

Dans cet opéra, chef-d'œuvre d'expression de la musique italienne, rien ne l'emporte sur la scène entre Aristée et Mégaclès, que nous venons de citer. L'air

Se cerca, se dice,

est su par cœur de toute l'Italie, et c'est peut-être la principale raison pour laquelle on ne reprend pas l'*Olympiade*. Aucun directeur ne voudrait se hasarder à faire jouer un opéra dont l'air principal serait déjà dans la mémoire de tous ses auditeurs.

Dans l'*Olympiade*, la musique est une langue dont

Pergolèse ajoute l'expression à celle du langage ordinaire que parlent les personnages de Métastase. Mais la langue de Pergolèse, qui peut rendre jusqu'aux moindres nuances des mouvements inspirés par les passions, et des nuances bien au delà de la portée de toute langue écrite, perd tout son charme dès qu'on la force d'aller vite. Il a donc mis en simple récitatif l'explication qui a lieu entre Mégaclès et Aristée, et n'a déployé toute l'énergie de la langue divine qu'il sut parler qu'à l'air

Se cerca, se dice,

qui est peut-être ce qu'il a fait de plus touchant.

Il eût été contre les moyens de l'art de chanter pendant toute la scène. Il n'y a pas d'air propre à peindre les raisons qui font un devoir au malheureux Mégaclès de sacrifier son amante à son ami.

Mais quand le plus grand talent dramatique du monde déclamerait les vers

Se cerca, se dice :
Si elle me cherche, si elle te dit :
L'amico dov' è ?
Mon ami, où est-il ?
L'amico infelice,
Mon ami malheureux,
Rispondi, mori.
Répondras-tu, vient de mourir.

Ah ! no, si gran duolo
Ah ! non, une si cruelle douleur
Non darle per me ;
Ne lui donne pas pour moi ;

Rispondi, ma solo :
Réponds, mais seulement :
Piangendo partì.
Il est parti en pleurant.

Che abisso di pene !
Quel abîme de peines !
Lasciare il suo bene,
Laisser tout ce qu'on aime,
Lasciarlo per sempre,
Le quitter pour toujours,
Lasciarlo così !
Et le quitter ainsi !

quelque tendresse qu'un habile acteur mît dans la manière de les réciter, il ne les dirait qu'une fois : il ne peindrait qu'une des mille manières dont l'âme du malheureux Mégaclès est déchirée. Chacun de nous sent confusément qu'au moment d'un départ si cruel, on répète, de vingt manières passionnées et différentes, à l'ami qui reste auprès d'une maîtresse chérie,

Ah ! no, si gran duolo
Non darle per me ;
Rispondi, ma solo :
Piangendo partì.

L'amant malheureux dira ces vers, tantôt avec un attendrissement extrême, tantôt avec résignation et courage, tantôt avec un peu d'espérance d'un meilleur sort, tantôt avec tout le désespoir du malheur évident.

Il ne pourra parler à son ami de la douleur où

va être plongée Aristée quand elle reprendra ses sens, sans songer lui-même à la situation où il va se trouver dans un moment ; aussi les mots

Ah ! no, si gran duolo
Non darle per me,

répétés cinq ou six fois par Pergolèse, ont cinq ou six expressions tout à fait différentes dans la langue qu'il leur prête. La sensibilité humaine ne peut aller plus loin que la peinture que ce grand homme a laissée de la situation de Mégaclès. On sent qu'un tel état ne peut durer : quelques minutes d'une telle musique épuisent également l'acteur et le spectateur ; et cela vous explique, mon ami, l'ivresse avec laquelle on applaudit, en Italie, un air bien chanté. C'est que le chanteur habile est le plus grand des bienfaiteurs ; c'est qu'il vient de donner à tout un théâtre des plaisirs divins, et dont la moindre indisposition, ou la moindre négligence de sa part, eût pu priver les spectateurs. Jamais homme, peut-être, n'a causé un plus grand plaisir à un autre homme, que Marchesi, chantant le rondo

Mia speranza ! io pur vorrei

de l'*Achille in Sciro* * de Sarti [1].

1. Une femme sensible, qui était bien éloignée de soupçonner qu'un jour ses lettres seraient imprimées, écrivait à son ami, le 29 août 1774 :

« Est-ce que je ne vous aurais pas dit que j'ai entendu chanter Millico ? C'est un Italien. Jamais, non jamais on

Ce bonheur est réel, son existence est historique. Pour trouver un bonheur égal, il faut sortir de la vie réelle ; il faut avoir recours aux situations de roman ; il faut se figurer le baron d'Étange prenant Saint-Preux par la main, et lui accordant sa fille.

On voit qu'avec sept ou huit petits vers que le poète fournit au musicien, après avoir amené et fait comprendre une situation intéressante, celui-ci peut attendrir toute une foule de spectateurs. Il exprimera non seulement le principal mouvement de la passion du personnage, mais quelques-unes des cent manières dont son cœur change en parlant à ce qu'il aime. Quel homme, en se séparant d'une maîtresse chérie, ne lui répète souvent : Adieu, adieu ! C'est le même mot dont il se sert ; mais quel est l'être assez malheureux pour ne pas se souvenir qu'à chaque fois ce nom est prononcé d'une manière différente ? C'est que, dans ces instants de peine et de bonheur, la situation du cœur change à chaque seconde. Il est tout simple que nos langues vulgaires, qui ne sont qu'une suite de signes convenus pour exprimer des choses généralement connues, n'aient point de signe pour exprimer de tels mouve-

n'a réuni la perfection du chant avec tant de sensibilité et d'expression. Quelles larmes il fait verser ! quel trouble il porte dans l'âme ! j'étais bouleversée : jamais rien ne m'a laissé une impression plus profonde, plus sensible, plus déchirante même ; mais j'aurais voulu l'entendre jusqu'à en mourir. » *(Lettres de mademoiselle de Lespinasse,* t. I, p. 185.)

ments, que vingt personnes peut-être, sur mille, ont éprouvés. Les âmes sensibles ne pouvaient donc se communiquer leurs impressions et les peindre. Sept ou huit hommes de génie trouvèrent en Italie, il y a près d'un siècle, cette langue qui leur manquait. Mais elle a le défaut d'être inintelligible pour les neuf cent quatre-vingts personnes sur mille qui n'ont jamais senti les choses qu'elle peint. Ces gens-là sont devant Pergolèse comme nous devant un sauvage Miâmi, qui nous nommerait, en sa langue sauvage, un arbre particulier à l'Amérique, qui croît dans les vastes forêts qu'il parcourt en chassant, et que nous n'avons jamais vu. C'est un simple bruit que ce que nous entendons, et il faut convenir que si le sauvage prolonge son discours, ce bruit-là nous ennuiera bientôt.

Il faut pousser la franchise plus loin. Si, en bâillant, nous voyons, chez les gens assis à côté de nous, les symptômes du plaisir le plus vif, nous chercherons à déprimer ce bonheur insolent dont nous sommes privés ; et, tout naturellement, les jugeant d'après nous, nous leur nierons leur sensation, et nous chercherons à jeter du ridicule sur leur prétendu ravissement.

Rien n'est donc plus absurde que toute discussion sur la musique. On la sent, ou on ne la sent pas ; puis c'est tout. Malheureusement pour les intérêts de la vérité, il est devenu de mode d'être passionné pour cet art. Le vieux Duclos, cet homme qui avait

tant d'esprit, et un esprit si sec, partant pour l'Italie à soixante ans, se croit obligé de nous dire qu'il est passionné pour la musique : quelle diable d'idée !

Cette langue donc, pour laquelle il est d'usage d'être passionné, est très vague de sa nature. Elle avait besoin d'un poète qui pût guider notre imagination, et les Pergolèse et les Cimarosa ont eu le bonheur de trouver Métastase. Les expressions de cette langue vont droit au cœur, sans traverser, pour ainsi dire, l'esprit ; elles produisent directement *peine* ou *plaisir* : il fallait donc que le poète des musiciens portât une extrême clarté dans les discours de ses personnages ; c'est ce qu'a fait Métastase.

La musique élève à une beauté idéale tous les caractères qu'elle touche. Beaumarchais a peint Chérubin d'une manière charmante ; Mozart, employant une langue plus puissante, a fait chanter à Chérubin les airs

Non so più cosa son, cosa faccio.

et

Voi che sapete
Che cosa è amor,

et a laissé bien loin derrière lui le charmant comique des Français. Les scènes de Molière ravissent l'homme de goût ; mais ce grand génie, qui d'ailleurs a fait tant de choses que la musique ne peut

atteindre, a-t-il produit des peintures comiques égales à l'effet des airs de Cimarosa :

Mentr' io era un fraschetone,
Sono stato il più felice ;

et

Quattro baj e sei morelli ;

et

Le orecchie spalancate ?

Notez que toute la musique bouffe de Cimarosa produit son effet malgré les paroles, qui, les trois quarts du temps, sont les plus absurdes du monde. Remarquez cependant qu'elles offrent presque toujours, dans les personnages, du malheur ou du bonheur bien décidé, ou un ridicule bouffon plein de verve et de folie, et que c'est précisément ce qu'il faut à la musique. Cet art a en horreur la finesse, quelquefois pleine de sentiment, de l'aimable Marivaux. Je citerais toute la *Servante maîtresse* de Pergolèse, si elle était connue à Paris ; mais, puisque je ne puis rappeler cette musique délicieuse, qu'il me soit permis de citer un des hommes les plus aimables qu'ait produits notre France. M. le président de Brosses *, se trouvant à Bologne en 1740, écrivait à un de ses amis de Dijon une lettre où se trouve ce passage, qu'il ne croyait certainement pas devoir jamais être imprimé :

« ...Mais l'un des premiers et des plus essentiels « de tous ses devoirs (du cardinal Lambertini,

« archevêque de Bologne, depuis pape sous le nom « de Benoît XIV) est d'aller trois fois la semaine à « l'Opéra. Ce n'est pas ici qu'est cet Opéra; vrai- « ment personne n'irait, cela serait trop bourgeois : « mais, comme il est dans un village à quatre lieues « de Bologne, il est du bon ordre d'y être exact. « Dieu sait si les petits-maîtres ou petites-maî- « tresses manquent de mettre quatre chevaux de « poste à une berline, et d'y voler de toutes les « villes voisines, comme à un rendez-vous ! C'est « presque le seul Opéra qu'il y ait, dans cette saison, « en Italie. Pour un Opéra de campagne, il est assez « passable : ce n'est pas qu'il y ait ni chœurs, ni « danses, ni poèmes supportables, ni acteurs ; « mais les airs italiens sont d'une telle beauté qu'ils « ne laissent plus rien à désirer dans le monde « quand on les entend. Surtout il y a un bouffon et « une actrice bouffe qui jouent une farce dans les « entr'actes, d'un naturel et d'une expression co- « miques qui ne se peuvent payer ni imaginer. « Il n'est pas vrai qu'on puisse mourir de rire, car, « à coup sûr, j'en serais mort, malgré le déplaisir « que je ressentais de l'épanouissement de ma rate, « qui m'empêchait de sentir, autant que je l'aurais « voulu, la musique céleste de cette farce. La mu- « sique est de Pergolèse. J'ai acheté, sur le pupitre, « la partition originale, que je veux porter en « France. Au reste, les dames se mettent là fort à « l'aise, causent, ou, pour mieux dire, crient d'une

« loge à celle qui est vis-à-vis, se lèvent en pied, « battent des mains, en criant : *bravo! bravo!* « Pour les hommes, ils sont plus modérés : quand un « acte est fini, et qu'il leur a plu, ils se contentent « de hurler jusqu'à ce qu'on le recommence ; après « quoi, sur le minuit, quand l'opéra est fini, on s'en « retourne chez soi, en partie carrée de madame de « Bouillon, à moins que l'on n'aime mieux souper « ici, avant le retour, dans quelque petit réduit *. »

Dans ces *œuvres* charmantes, soit tragiques, soit comiques, l'air et le chant commencent avec la passion. Dès qu'elle se montre, le musicien s'en empare. Tout ce qui ne fait que préparer ses explosions est en récitatif.

Lorsque l'âme du personnage commence à être vivement émue, le récitatif a un accompagnement écrit par le musicien, comme le beau récitatif de Crivelli, au second acte de *Pirro* :

L'ombra d'Achille
Mi par di sentire ;

ou celui de Carolina, au second acte du *Mariage secret* :

Come tacerlo poi ?

La passion s'empare-t-elle tout à fait de l'acteur, l'air commence.

Il y a une chose singulière, c'est que le poète ne doit être éloquent et développé que dans les récitatifs. Dès que la passion paraît, le musicien ne lui

demande qu'un très petit nombre de paroles ; c'est lui qui se charge de toute l'expression *.

Voyons encore quelques situations du charmant Métastase. Si je montrais ce soir ma lettre à l'aimable société que je vais joindre à la *Madonna del Monte*, tout le monde, mon aimable Louis, saurait les airs touchants faits sur les paroles que je vais transcrire, et les chanterait à demi-voix. Qu'il en est autrement aux lieux où vous êtes !

Oh ! fortunatos nimium, sua si bona norint[1] *!*

Quelle folie de s'indigner, de blâmer, de se rendre haïssant, de s'occuper de ces grands intérêts de politique qui ne nous intéressent point ! Que le roi d'Espagne * fasse pendre tous les philosophes ; que la Norwège se donne une constitution, ou sage, ou ridicule, qu'est-ce que cela nous fait ? Quelle duperie ridicule de prendre les soucis de la grandeur, et seulement ses soucis ! Ce temps que vous perdez en vaines discussions compte dans votre vie ; la vieillesse arrive, nos beaux jours s'écoulent.

Cosi trapassa al trapassar d'un giorno
Della vita mortale il fiore e'l verde :
Nè perchè faccia indietro april ritorno,
Si rinfiora ella mai, nè si rinverde...
. . . . . *Amiamo, or quando*
Esser si puote riamato amando *.

TASSO, c. XVI, ott. 15.

1. *Ah ! malheureux, connaissez le bonheur pendant qu'il en est temps encore !*

LETTRE II

Le Dante reçut de la nature une manière de penser profonde ; Pétrarque, un penser agréable ; Bojardo et l'Arioste, une tête à imagination ; le Tasse, un penser plein de noblesse : mais aucun d'eux n'eut une pensée aussi claire et aussi précise que Métastase ; aucun d'eux encore n'est parvenu, en son genre, au point de perfection que Métastase atteignit dans le sien.

Le Dante, Pétrarque, l'Arioste, le Tasse, ont laissé quelque petite possibilité à ceux qui sont venus après eux d'imiter quelquefois leur manière. Il est arrivé à un petit nombre d'hommes d'un rare talent d'écrire quelques vers que ces grands hommes n'auraient peut-être pas désavoués.

Plusieurs sonnets du cardinal Bembo se rapprochent de ceux de Pétrarque ; Monti, dans sa *Basvigliana*, a quelques *terzine* dignes du Dante ; Bojardo a trouvé, dans Agostini, un heureux imitateur de son style, si ce n'est une imagination digne d'être comparée à la sienne. Je pourrais vous citer quelques octaves qui, par la richesse et le bonheur des rimes, rappellent d'abord l'Arioste. J'en connais un plus grand nombre dont l'harmonie et la majesté auraient peut-être trompé le Tasse lui-même ; tandis que, malgré des milliers d'essais tentés depuis près d'un siècle pour produire une seule *aria* dans le genre de Métastase, l'Italie n'a pas encore vu deux vers qui pussent lui faire l'illusion d'un moment.

Métastase est le seul de ses poètes qui, littéralement, soit resté jusqu'ici inimitable.

Combien n'a-t-on pas fait de réponses à la *Canzonnetta a Nice !* Aucune n'a pu être lue ; et rien de comparable n'existe, à ma connaissance, dans aucune langue, pas même Anacréon, pas même Horace.

LA LIBERTA

A NICE

CANZONNETTA [1] *

Grazie agl' inganni tuoi,
Al fin respiro, o Nice !
Al fin d'un infelice
Ebber gli Dei pietà !

Sento da' lacci suoi,
Sento che l' alma è sciolta ;
Non sogno questa volta,
Non sogno libertà.

LA LIBERTÉ

A NICE

CHANSON

Grâce à ta perfidie, à la fin je respire, ô Nice ! à la fin les dieux ont eu pitié d'un malheureux !

Je sens que mon âme est dégagée de ses liens ; non, cette fois ce n'est pas un songe, je ne rêve pas la liberté.

1. Faite à Vienne en 1733.

Mancò l' antico ardore,
E son tranquillo a segno,
Che in me non trova sdegno
Per mascherarsi amor.

Non cangio più colore,
Quando il tuo nome ascolto ;
Quando ti miro in volto,
Più non batte il cor.

Sogno, ma te non miro
Sempre ne' sogni miei ;
Mi desto, e tu non sei
Il primo mio pensier.

Lungi da te m' aggiro
Senza bramarti mai ;
Son teco, e non mi fai
Nè pena, nè piacer.

Ce feu qui m'enflamma si longtemps s'est éteint, et je suis tranquille, au point que l'amour, pour se déguiser, ne trouve pas de dépit dans mon cœur.

Je ne change plus de couleur quand j'entends prononcer ton nom ; quand je regarde tes yeux, je ne sens plus battre mon cœur.

Si des songes viennent occuper mon sommeil, tu n'en es pas sans cesse l'objet ; au moment où je m'éveille, tu n'es plus ma première pensée.

Je m'éloigne de toi, sans sentir, à chaque instant, le besoin de revenir ; si je suis assis à tes côtés, je n'éprouve ni peine ni plaisir.

Di tua beltà ragiono,
Nè intenerir mi sento ;
I torti miei rammento,
E non mi so sdegnar.

Confuso più non sono
Quando mi vieni appresso ;
Col mio rivale istesso
Posso di te parlar.

Volgimi il guardo altero,
Parlami in volto umano ;
Il tuo disprezzo è vano,
E vano il tuo favor.

Che più l' usato impero
Quei labbri in me non hanno ;
Quegli occhi più non sanno
La via di questo cor.

Je parle de ta beauté, et je ne me sens plus attendrir ; je rappelle mes torts, et ne suis point en colère.

Je ne suis plus tout troublé si tu viens à t'approcher de moi ; je puis parler de toi, même avec mon rival.

Regarde-moi d'un œil altier, ou parle-moi avec bonté, ton mépris n'a plus d'effet, et ta faveur est vaine.

Non, cette bouche charmante n'a plus sur moi son empire accoutumé ; ces yeux brillants ne connaissent plus le chemin de mon cœur.

Quel che or m' alletta o spiace,
Se lieto o mesto or sono,
Già non è più tuo dono,
Già colpa tua non è.

Che senza te mi piace
La selva, il colle, il prato ;
Ogni soggiorno ingrato
M' annoja ancor con te.

Odi, s' io son sincero :
Ancor mi sembri bella ;
Ma non mi sembri quella
Che paragon non ha.

E (non t' offenda il vero)
Nel tuo leggiadro aspetto
Or vedo alcun difetto,
Che mi parea beltà.

Aujourd'hui, ce qui me charme ou ce qui fait mon tourment, ce qui me rend triste ou heureux, ce n'est plus une marque de ta tendresse, ce n'est plus un instant de rigueur.

Sans toi, la forêt, la prairie, la colline ombragée, peuvent m'être agréables ; et un séjour déplaisant m'ennuie encore à tes côtés.

Vois si je suis sincère : tu me sembles encore belle ; mais tu ne me sembles plus celle à laquelle rien ne pourrait être comparé.

Et que la vérité ne t'offense pas : dans cette figure charmante j'aperçois maintenant des défauts que je prenais pour des beautés.

Quando lo stral spezzai,
(Confesso il mio rossore)
Spezzar m' intesi il core,
Mi parve di morir.

Ma per uscir di guai,
Per non vedersi oppresso,
Per racquistar sè stesso,
Tutto si può soffrir.

Nel visco, in cui s' avvenne
Quell' augellin talora,
Lascia le penne ancora,
Ma torna in libertà.

Poi le perdute penne
In pochi dì rinnova,
Cauto divien per prova,
Nè più tradir si fa.

Quand je rompis ma chaîne, je confesse ma honte, je sentis mon cœur se briser ; il me sembla mourir.

Mais, pour sortir du malheur, pour ne pas se voir opprimé, pour redevenir soi-même, on peut tout souffrir.

Tel est cet oiseau que son imprudence conduit dans un piège ; il y laisse quelques plumes, il est vrai, mais il retourne à la liberté.

Ensuite, en peu de jours, ses plumes perdues reviennent : la prudence est un fruit du malheur, et il ne se laisse plus tromper.

So che non credi estinto
In me l' incendio antico,
Perchè sì spesso il dico,
Perchè tacer non so :

Quel naturale istinto,
Nice, a parlar mi sprona,
Per cui ciascun ragiona
De' rischj che passò.

Dopo il crudel cimento
Narra i passati sdegni,
Di sue ferite i segni
Mostra il guerrier così.

Mostra così contento
Schiavo, che uscì di pena,
La barbara catena,
Che strascinava un dì.

Je sais que tu ne crois pas éteint le feu qui m'enflamma jadis ; j'en parlerais moins souvent, penses-tu, et je saurais me taire.

O Nice ! ce penchant naturel m'excite à parler, qui porte chacun de nous à se rappeler les dangers qu'il courut.

Après la bataille sanglante, le guerrier conte la fureur qui l'animait, et montre la place de ses blessures.

C'est avec une joie pareille que l'esclave dont le sort a changé montre la chaîne cruelle qu'autrefois il traînait après lui.

Parlo, ma sol parlando
Me soddisfar procuro ;
Parlo, ma nulla io curo
Che tu mi presti fè.

Parlo, ma non dimando
Se approvi i detti miei,
Nè se tranquilla sei
Nel ragionar di me.

Io lascio un' incostante ;
Tu perdi un cor sincero ;
Non so di noi primiero
Chi s' abbia a consolar.

So che un si fido amante
Non troverà più Nice ;
Che un' altra ingannatrice
E facile a trovar.

Je parle, il est vrai, mais seulement pour me satisfaire ; mais sans songer si tu prêtes foi à mes paroles.

Je parle, mais je ne demande point si tu approuves mes pensées ; je ne demande point si tu es tranquille en t'occupant de moi.

Je quitte une inconstante ; tu perds un cœur sincère : j'ignore qui de nous deux se consolera le premier.

Je sais que Nice ne trouvera plus un amant si fidèle ; je sais qu'une autre trompeuse est facile à trouver (a).

(a) Voilà l'amour dans la manière italienne, dans celle de Cimarosa : ses peines attaquent le bonheur, il est vrai, mais ne détruisent pas l'être sensible. Un Allemand nous eût décrit les ravages que le malheur

La clarté, la précision, la facilité sublime, qui, comme on voit, caractérisent le style de ce grand poète, qualités si indispensables dans des paroles qui doivent être chantées, produisent aussi le singulier effet de rendre ses ouvrages extrêmement faciles à apprendre par cœur. On retient, sans s'en douter, cette poésie divine, qui, soumise à la correction la plus parfaite, repousse cependant jusqu'à l'idée de la moindre gêne.

La *canzonnetta a Nice* vient plaire à la même partie de l'âme qui est charmée de la petite *Madeleine* du Corrége, qui est à Dresde, et que le burin de Longhi nous a si bien rendue.

Il est difficile de lire, sans répandre des larmes, la *Clémence de Titus*, ou *Joseph* ; et l'Italie a peu de morceaux plus sublimes que certains passages des rôles de Cléonice, de Démétrius, de Thémistocle et de Régulus.

Je ne vois pas ce qu'on peut comparer, en aucune langue, aux cantates de Métastase. On serait tenté de tout citer.

a faits dans son être : il ne prouve l'énergie des passions que par le vilain tableau des maladies. Voyez, en français, les romans de madame Cottin.

La version qu'on vient de donner n'est destinée qu'à faciliter l'intelligence de l'original. On sent à chaque vers, en traduisant cette chanson célèbre, combien la langue italienne admet plus de naturel que la nôtre. Pour n'être pas excessivement plat, il faut à tout moment s'éloigner du texte, tourner en maxime ce que le personnage exprime comme un sentiment ; on ajoute une épithète à un mot qui eût semblé trop nu à une oreille française. Ce n'est pas sous ces couleurs que les quinze ou vingt *Cours de littérature* qui ont paru en France depuis quelques années peignent la langue italienne.

Alfieri a surpassé tous les poètes dans la manière de peindre le cœur des tyrans, parce que, s'il eût été moins honnête homme, lui-même, je crois, sur le trône, eût été un tyran sublime. Les scènes de son *Timoléon* sont bien belles ; je le sens, la manière est absolument différente de celle de Métastase, mais je ne pense pas que la postérité trouve que le mérite soit supérieur. On songe trop au style en lisant Alfieri. Le style, qui, comme un vernis transparent, doit recouvrir les couleurs, les rendre plus brillantes, mais non les altérer, dans Alfieri, usurpe une part de l'attention.

Qui songe au style en lisant Métastase ? On se laisse entraîner. C'est le seul style étranger qui m'ait reproduit le charme de La Fontaine.

La cour de Vienne n'a pas eu, pendant cinquante ans, un jour de naissance ou un mariage à célébrer, qu'on n'ait demandé une cantate à Métastase. Quel sujet plus aride ! Parmi nous, on n'exige du poète que de n'être pas détestable : Métastase y est divin ; l'abondance naît du sein de la stérilité.

Remarquez, mon ami, que, par ses opéras, Métastase a charmé, non pas l'Italie seulement, mais tout ce qu'il y a de spirituel dans toutes les cours de l'Europe, et cela en observant fidèlement les petites règles commodes que voici :

Il faut, dans chaque drame, six personnages, tous amoureux, pour que le musicien puisse avoir des

contrastes. Le *primo soprano*, la *prima donna* et le ténor, les trois principaux acteurs de l'opéra, doivent chacun chanter cinq airs : un air passionné (l'*aria patetica*), un air brillant *(di bravura)*, un air d'un style uni *(aria parlante)*, un air de demi-caractère, et enfin un air qui respire la joie *(aria brillante)*. Il faut que le drame, divisé en trois actes, n'outrepasse pas un certain nombre de vers ; que chaque scène soit terminée par un *aria* ; que le même personnage ne chante jamais deux airs de suite ; que jamais aussi deux airs du même caractère ne se présentent l'un après l'autre. Il faut que le premier et le deuxième acte soient terminés par des airs d'une plus grande importance que ceux qui se rencontrent dans le reste de la pièce. Il faut que, dans le deuxième et le troisième actes, le poète ménage deux belles niches, l'une pour y placer un récitatif obligé, suivi d'un air à prétention *(di tran-busto)* ; l'autre pour un grand duo, sans oublier que ce duo doit toujours être chanté par le premier amoureux et la première amoureuse. Sans toutes ces règles, pas de musique. Il est bien entendu, outre cela, que le poète doit fournir au décorateur de fréquentes occasions de faire briller son talent. Ces règles, si singulières en apparence, et dont quelques-unes ont été trouvées par Métastase, l'expérience a prouvé qu'on ne pouvait s'en écarter sans nuire à l'effet de l'opéra.

Enfin ce grand poète lyrique, pour produire tant

de miracles, n'a pu se servir que d'un septième, environ, des mots de la langue italienne. Elle en a quarante-quatre mille, selon un moderne lexicographe, qui a pris la peine de les compter, et la langue de l'opéra n'en admet que six ou sept mille au plus.

Voici ce que, sur ses vieux jours, Métastase écrivait à un de ses amis :

« . . . . . Il se trouve, pour mes péchés, que les « rôles de femmes *del Re pastore* ont tellement plu à « Sa Majesté, qu'Elle m'a ordonné de faire, pour « le mois de mai prochain, une autre pièce du même « genre. Dans l'état où est ma pauvre tête, par la « tension constante de mes nerfs, c'est une terrible « tâche, que d'avoir affaire à ces friponnes de « Muses. Mais mon travail est mille fois plus désa- « gréable encore par toutes les gênes qu'on m'im- « pose. D'abord il ne peut être question de sujets « grecs ou romains, parce que nos chastes nymphes « ne veulent pas de ces costumes indécents. Je « suis obligé d'avoir recours à l'histoire de l'Orient, « pour que les femmes qui jouent les rôles d'hommes « puissent être dûment enveloppées, de la tête aux « pieds, dans les draperies asiatiques. Les contrastes « entre le vice et la vertu sont nécessairement « exclus de ces pièces, parce qu'aucune femme ne « veut jouer un rôle odieux. Je ne puis employer « que cinq personnages, par la très bonne raison « que donnait un certain gouverneur de château,

« qu'il ne faut pas cacher ses supérieurs dans la « foule [1]. La durée de la représentation, les chan- « gements de scènes, les airs et presque le nombre « des mots, tout est limité. Dites-moi s'il n'y aurait « pas de quoi faire devenir fou l'homme le plus « patient ! Imaginez donc l'effet de tout cela sur « moi, qui suis le grand-prêtre de tous les maux de « cette vallée de misère. »

Ce qu'il y a de plaisant, et qui prouve que le hasard entre dans tout, même dans les jugements de cette postérité dont on nous fait tant de peur, c'est qu'on ait cru faire une espèce de grâce à un tel homme en l'admettant au rang du froid amant de Laure, duquel il nous reste une cinquantaine de sonnets, à la vérité, pleins de douceur.

Métastase, né à Rome en 1698, était déjà, à dix ans, un improvisateur célèbre. Un riche avocat romain, nommé Gravina, qui faisait de mauvaises tragédies pour se désennuyer, fut charmé de cet enfant : il commença, *pour l'amour du grec*, par changer son nom de Trapassi en celui de Métastase ; il l'adopta, donna les plus grands soins à son éducation, qui, par hasard, fut excellente, et enfin lui laissa de la fortune.

Métastase avait vingt-six ans lorsque son premier opéra, la *Didone*, fut joué à Naples en 1724. Il l'avait composé d'après les conseils de la belle Marianne

1. Ces opéras étaient joués par les archiducs et archiduchesses.

Romanina, qui chanta supérieurement le rôle de Didone, parce qu'elle aimait passionnément le poète ; il paraît que cet attachement dura. Métastase, intime ami du mari de Marianne, vécut plusieurs années dans cette maison, se laissant charmer par la douce musique, et étudiant sans relâche les poètes grecs.

En 1729, l'empereur Charles VI, ce grand musicien qui ne riait jamais, et qui, dans sa jeunesse, avait joué un si pauvre rôle en Espagne, l'appela à Vienne pour être le poète de son Opéra. Il hésita un peu, mais partit.

Métastase ne sortit plus de Vienne ; il y parvint à une extrême vieillesse, au milieu d'une volupté délicate et noble, n'ayant d'autre soin que d'exprimer, dans de beaux vers, les sentiments qui animaient sa belle âme. Le docteur Burney, qui le vit à soixante-douze ans, le trouva encore le plus bel homme de son siècle et l'homme le plus gai. Il refusa toujours les cordons et les titres, sut cacher sa vie, et fut heureux. Aucun des sentiments tendres ne manqua à cette âme sensible.

En 1780, âgé de quatre-vingt-deux ans, au moment de recevoir le viatique, il rassembla ses forces, et chanta à son Créateur :

Eterno Genitor,
Io t'offro il proprio figlio
Che in pegno del tuo amor
Si vuole a me donar.

A lui rivolgi il ciglio,
Mira chi t'offro ; e poi
Niega, Signor, se puoi,
Niega di perdonar *.

Cet homme heureux et grand mourut le 2 avril 1782, ayant pu connaître, pendant sa longue carrière, tous les grands musiciens qui ont charmé le monde.

LETTRE

SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ITALIE

Venise, le 29 août 1814.

Vous vous souvenez donc encore, mon ami, des lettres que je vous écrivais de Vienne, il y a six ans. Vous voulez que je vous donne une esquisse de l'état actuel de la musique en Italie. Mes idées ont bien changé de cours depuis cette époque. Je suis aujourd'hui plus riche, plus heureux qu'à Vienne, et les moments que je ne donne pas à la société sont entièrement consacrés à l'histoire de la peinture.

Vous savez quelle a été ma joie lorsqu'on m'a rendu un revenu suffisant juste * au nécessaire. Il paraît que j'avais été trompé par mon ambition ; car, sur ce prétendu nécessaire, je trouve tous les

jours de quoi acheter de bons petits tableaux, que les grands faiseurs de collections ont négligés, ou plutôt n'ont pas reconnus. J'ai vu, il y a quelques jours, à la *Riva dei schiavoni*, chez un capitaine de vaisseau, le plus poli des hommes, de charmantes petites esquisses de Paul Véronèse, remplies de ce beau ton de couleur dorée qui donne tant de vie à ses grands tableaux : eh bien, j'ai déjà l'espérance de pouvoir me procurer une ou deux ébauches pareilles de ce grand maître, dont les chefs-d'œuvre sont enterrés, avec tant d'autres, dans votre immense Musée. Vous croyez être bien civilisés, et vous avez fait, en les ôtant à l'Italie, un trait de barbares *. Vous ne vous êtes pas aperçus, messieurs les voleurs, que vous n'emportiez pas, avec les tableaux, l'atmosphère qui en fait jouir. Vous avez diminué les plaisirs du monde. Tel tableau, qui est solitaire et comme inconnu dans un des coins de votre galerie, faisait ici la gloire et la conversation de toute une ville. Dès que vous arriviez à Milan, on vous parlait du *Couronnement d'épines* du Titien : à Bologne, le premier mot de votre valet de place était de vous demander si vous vouliez voir la *Sainte Cécile* de Raphaël : ce valet de place, lui-même, savait par cœur cinq ou six phrases sur ce chef-d'œuvre.

Je sais bien que ces phrases ennuient l'amateur qui veut juger et sentir par lui-même ; il est souvent importuné des superlatifs italiens ; mais ces superlatifs montrent quel est l'esprit général du pays par

rapport aux arts. Ces superlatifs, qui m'ennuient, éveillent peut-être l'amour de l'art chez un jeune tailleur de Bologne, qui un jour sera un Annibal Carrache. Ces superlatifs-là sont un peu comme les signes de respect que l'on rend au marquis de Wellington lorsqu'il passe dans les rues de Lisbonne : certainement le petit clerc du procureur qui crie *e viva !* ne peut pas juger des talents militaires et de la prudence sublime de cet homme rare ; mais, n'importe, ces cris-là sont pour lui une récompense de ses vertus, et feront peut-être un autre Wellington de ce jeune capitaine qui est son aide de camp.

Le personnage le plus estimé, le plus connu dans Rome, c'est Canova. Le peuple d'un quartier de Paris connaît monsieur le duc un tel, dont l'hôtel est au bout de la rue. Il n'en faut pas davantage pour voir que vous avez beau emporter à Paris la *Transfiguration* et l'*Apollon* ; vous avez beau faire transporter sur toile la *Descente de croix* peinte à fresque par Daniel de Volterre, toutes ces œuvres sont des œuvres mortes : il manque à vos beaux-arts un public.

Ayez un Opéra italien, ayez un Musée ; c'est fort bien : vous pourrez parvenir peut-être à acquérir, dans ces genres-là, un goût d'une belle médiocrité ; mais vous ne serez jamais grands que dans la comédie, dans la chanson, dans les livres d'une morale piquante :

Excudent alii spirantia mollius æra.
VIRG., VI, v. 847.

Vous, Français, vous aurez des Molière, des Collé, des Pannard, des Hamilton, des La Bruyère, des Dancourt, des *Lettres persanes.* Dans ce genre charmant, vous serez toujours le premier peuple du monde : cultivez-le, mettez-y votre luxe, encouragez les écrivains de ce genre ; les grands hommes sont produits par la terre que vous foulez. Donnez un orchestre supportable à votre Théâtre-Français ; achetez pour lui ces belles décorations du théâtre de la Scala, de Milan, que l'on recouvre d'une nouvelle couleur tous les deux mois, et que vous auriez pour une quantité de toile égale en étendue à la décoration. Les hommes d'esprit de Naples et de Stockholm se rencontreront sur la place du Carrousel, allant à votre théâtre voir jouer *Tartufe* et le *Mariage de Figaro.* Nous, qui avons voyagé, nous savons que ces pièces sont injouables partout ailleurs qu'à Paris.

De même, les tableaux de Louis Carrache peuvent être regardés comme invisibles ailleurs qu'en Lombardie. Quelle est celle de vos femmes aimables qui a jamais regardé autrement qu'en bâillant cette *Vocation de saint Matthieu* [1], cette *Vierge portée au tombeau,* dont les couleurs ont un peu poussé au

1. Musée, nº 878.

noir ? Je suis convaincu que les plus mauvaises copies, mises dans le cadre de ces tableaux, produiraient juste autant d'effet sur la grande société de France. Or, à Rome, cette grande société parlera pendant quinze jours de la manière dont cette fresque, peinte par le Dominiquin au couvent de Saint-Nil, va être transportée sur toile. A Rome, la considération est pour le grand artiste ; à Paris, elle est pour le général heureux, pour le conseiller d'État en faveur, pour le maréchal de Saxe, ou pour M. de Calonne. Je ne dis pas que cela est bien ou mal ; je fais seulement observer que cela est. Et le grand artiste qui aime sa gloire, et qui connaît le faible du cœur humain, doit vivre là où l'on est le plus sensible à son mérite, et où, par conséquent, on est le plus sévère à ses fautes. A Rome, MM. G. G. G. G., dont je n'ai jamais vu que les charmants ouvrages, au reste, pourraient impunément habiter au quatrième étage : la considération de la ville entière, depuis le neveu du pape jusqu'au moindre petit abbé, y monterait avec eux ; on leur saurait beaucoup plus de gré d'un joli tableau que d'une repartie aimable. Voilà l'atmosphère qu'il faut à l'artiste ; car l'artiste aussi, comme un autre homme, a ses moments de découragement.

Une des conversations les plus intéressantes pour moi, dans une ville où j'arrive, est celle que j'établis avec le sellier qui me loue la voiture dans laquelle je vais rendre mes lettres de recommandation. Je

lui demande quelles sont les curiosités à voir, quels sont les plus grands seigneurs du pays ; il me répond en me disant un peu de mal des collecteurs des impôts indirects ; mais, après ce tribut payé au rang qu'il occupe dans la société, il m'indique fort bien où se trouve le courant actuel de l'opinion publique.

Lorsque je suis rentré à Paris, vous aviez encore votre charmante madame Barilli : Dieu sait si le maître de mon bel hôtel garni de la rue Cérutt * m'en a dit le moindre mot ; à peine s'il connaît de nom mademoiselle Mars et Fleury. Arrivez à Florence, chez Schneider : le moindre marmiton va vous dire : « Davide le fils est arrivé il y a trois jours ; il va chanter avec les Monbelli, l'opéra fera *furore* ; tout le monde arrive à Florence pour le voir. »

Vous serez bien scandalisé, mon cher Louis, si jamais vous venez en Italie, de trouver des orchestres bien inférieurs à celui de l'Odéon, et des troupes où il n'y a qu'une voix ou deux. Vous me croirez menteur comme un voyageur de long cours. Jamais de réunion égale à celle que vous possédiez à Paris, lorsque vous aviez, dans le même opéra, madame Barilli, mesdames Neri et Festa, et, en hommes, Crivelli, Tachinardi et Porto. Mais ne désespérez pas de votre soirée : les chanteurs que vous trouvez médiocres ici seront électrisés par un public sensible et capable d'enthousiasme ; et le feu circulant du théâtre aux loges, et des loges au théâtre, vous en-

tendrez chanter avec un ensemble, une chaleur, un *brio*, dont vous n'avez pas même d'idée. Vous verrez de ces moments d'entraînement où, chanteurs et spectateurs, tous s'oublient pour n'être sensibles qu'à la beauté d'un *finale* de Cimarosa. Ce n'est pas assez de donner, à Paris, trente mille francs à Crivelli ; il faudrait encore acheter un public fait pour l'entendre et pour nourrir l'amour qu'il a pour son art. Il fait un trait superbe et simple, pas un applaudissement ; il se permet un de ces agréments communs et aisés à distinguer ; chaque spectateur, charmé de prouver qu'il est connaisseur, assourdit son voisin par des battements de mains d'énergumène : mais ces applaudissements sont sans véritable chaleur ; son âme ne vient pas de recevoir un grand plaisir, c'est seulement son esprit qui approuve. Un Italien se livre franchement à la jouissance d'admirer un bel air qu'il entend pour la première fois ; un Français n'applaudit qu'avec une sorte d'inquiétude, il craint d'approuver une chose médiocre : ce n'est qu'à la troisième ou quatrième représentation, lorsqu'il sera bien décidé que cet air est *délicieux*, qu'il osera crier *bravo !* en appuyant sur la première syllabe, pour montrer qu'il sait l'italien. Voyez-le dire, le jour d'une première représentation, à son ami, qu'il aborde au foyer : « *Cela est divin !* » ; sa bouche affirme, mais son œil interroge. Si son ami ne lui répond pas par un autre superlatif, il est prêt à détrôner sa divinité. Aussi

l'enthousiasme musical de Paris n'admet-il aucune discussion ; cela est toujours délicieux ou exécrable : au delà des Alpes, comme chacun est sûr de ce qu'il sent, les discussions sur la musique sont infinies.

J'ai trouvé froids tous les grands chanteurs que j'ai vus à l'Odéon : Crivelli n'est plus le même qu'à Naples ; Tachinardi seul avait des moments parfaits dans la *Distruzzione di Gerusalemme.* Ce malheur-là n'est pas de ceux qui se réparent avec de l'argent, il tient aux qualités intimes du public français.

Voyez ce même Français, si contraint en parlant de musique, si craintif pour les intérêts de son amour-propre, voyez-le admirer un bon mot ou une repartie ingénieuse ; avec quel esprit, avec quel sentiment plein de feu et de finesse, avec quelle abondance n'en détaille-t-il pas tout le piquant ! Vous diriez, si vous étiez un songe-creux : ce pays-là doit produire des Molière et des Regnard, et non pas des Galuppi et des Anfossi.

Un jeune prince italien est *dilettante* ; il compose, bien ou mal, quelques airs, et est éperdûment amoureux d'une actrice : s'il paraît à la cour de son souverain, il y est embarrassé et respectueux. Un jeune duc français arrive jusqu'à la chambre du roi, en se donnant des airs élégants ; on voit qu'il est heureux, son âme jouit pleinement de ses facultés : il va s'appuyer, en fredonnant, contre la balustrade qui sépare le lit du roi du reste de la chambre. Un

huissier, un homme noir, s'approche et lui dit qu'il n'est pas permis de s'asseoir ainsi, qu'il *profanise* la balustrade du roi. — « Ah ! vous avez raison, mon ami ; allez, je *préconerai* partout votre zèle » ; et il fait une pirouette en riant.

Je vous avouerai, mon cher Louis, que je n'ai point varié dans l'opinion que j'avais, il y a six ans, en vous parlant du premier symphoniste du monde. Le genre instrumental a perdu la musique. On joue plus souvent et plus facilement du violon ou du piano qu'on ne chante : de là la malheureuse facilité qu'a la musique instrumentale pour corrompre le goût des amateurs de la musique chantée ; c'est aussi ce dont elle s'acquitte fort bien depuis une cinquantaine d'années.

Un seul homme connaît encore, en Italie, la belle manière de conduire la voix : c'est Monbelli, et le principal avantage de ses charmantes filles est sans doute d'avoir eu un tel maître.

Cette vraie manière de chanter, que je soutiendrai jusqu'à la mort exclusivement, était celle que nous avions à Vienne, dans mademoiselle Martinez, l'élève de Métastase, qui s'y connaissait, et qui, ayant passé sa jeunesse, au commencement du dix-huitième siècle, à Rome et à Naples, avec la célèbre Romanina, savait ce que doit faire la voix humaine pour charmer tous les cœurs.

Son secret est bien simple : elle doit être belle et se montrer.

Voilà tout. Pour cela il faut des accompagnements peu forts, des *pizzicati* sur le violon [1], et, en général, que la voix exécute des morceaux lents. Actuellement les belles voix se sauvent dans les récitatifs : c'est dans ces morceaux-là que madame Catalani et Velluti sont le plus beaux. C'est ainsi qu'on chantait, il y a quatre-vingts ans, les cantates à la mode alors : aujourd'hui on exécute, au galop, une polonaise ; vient ensuite un grand air, pendant lequel les instruments luttent de force avec la voix, ou ne se taisent un instant que pour les points d'orgue, et pour permettre au chanteur de faire des roulades éternelles ; et tout cela s'appelle un opéra ; et tout cela amuse un quart d'heure ; et tout cela n'a jamais fait verser une larme.

Les meilleures cantatrices que j'aie entendues en Italie (remarquez, pour l'acquit de ma conscience, que les plus grands talents peuvent avoir eu le malheur de ne jamais chanter devant moi) ; les meilleures cantatrices donc que j'aie entendues dans ces derniers temps, ce sont mademoiselle Eiser et les demoiselles Monbelli. La première a épousé un

1. Paganini, Génois, est, ce me semble, le premier violon de l'Italie : il a une douceur extrême ; il joue des concertos aussi insignifiants que ceux qui font bâiller à Paris, mais il a toujours pour lui la douceur. J'aime surtout à lui entendre jouer des variations sur la quatrième corde *. Au reste, ce Génois a trente-deux ans : peut-être qu'il jouera mieux que des concertos avec le temps ; peut-être qu'il aura le bon sens de comprendre qu'il vaut mieux jouer un bel air de Mozart.

poète aimable, et ne chante plus en public ; les autres sont les espérances de la Polymnie italienne. Figurez-vous la plus belle méthode, la plus grande douceur dans les sons, l'expression la plus parfaite ; figurez-vous la pauvre madame Barilli avec une voix encore plus belle et toute la chaleur désirable. Je crois que les Monbelli ne chantent que le sérieux : madame Barilli aurait donc toujours gardé sur elles l'avantage de chanter si divinement la *Fanciulla sventurata* des *Ennemis généreux*, la comtesse Almaviva de *Figaro*, donna Anna de *Don Juan*, etc. Il faut avoir entendu les petites Monbelli, à Milan, chanter l'*Adriano in Siria* de Métastase : cela était admirable et fit *furore*. Heureusement pour vous, elles sont de la première jeunesse, et vous pouvez espérer d'entendre un jour la cadette, celle qui s'habille en homme.

Il ne manquait au plaisir des amateurs que de voir réunis dans le même opéra l'excellent Velluti, le seul bon soprano, d'une certaine façon, que l'Italie ait aujourd'hui à ma connaissance, et Davide le fils. Celui-ci a une voix charmante, mais il est bien loin encore de la belle méthode des Monbelli. C'est un homme qui fait sans cesse des ornements délicieux, un vrai chanteur de concert à Paris ; je suis convaincu qu'il y balancerait la réputation de M. Garat. Pour les pauvres petites Monbelli, tous nos connaisseurs diraient : N'est-ce que ça ? En Italie, elles sont faites pour aller à la plus haute réputation ; il ne

faut demander qu'une chose au ciel, c'est qu'elles n'aillent pas se marier à quelque homme riche qui nous en priverait.

Madame Manfredini vous ferait un plaisir extrême dans la *Camille* de Paër : elle a une voix retentissante : mais ce qui m'a enlevé dans cet opéra, que j'ai vu à Turin, c'est le bouffe Bassi, sans contredit le premier bouffe qu'ait aujourd'hui l'Italie. Il faut le voir, dans cette même *Camille*, dire à son maître, jeune officier, qui veut passer la nuit dans un château de mauvaise mine :

Signor, la vita è corta ;
Andiam, per carità.

Il a la chaleur, il a les jeux de scène, il a la passion pour son métier : il joint à cela une profonde intelligence du comique, et fait lui-même des comédies agréables. Toute cette admiration-là m'est venue en le voyant jouer *Ser Marc'Antonio* à Milan. Je ne sais où il se trouve actuellement. Il a d'ailleurs une bonne voix, et serait parfait s'il avait la basse-taille de votre Porto.

Mais que voulez-vous ? Dans mon système, un certain degré de passion détruit la voix chez les hommes ; et, chez les femmes, une certaine fraîcheur dans les attraits. Vous direz que c'est encore une de mes pensées singulières ; je vous répondrai, comme César de Senneville : *A la bonne heure* * !

Nozzari, que vous avez vu à Paris, est le premier

homme du monde pour chanter le rôle de Paolino du *Mariage secret*, que j'ai trouvé un peu haut pour les moyens de votre superbe Crivelli.

Pellegrini a une basse-taille magnifique : il aurait besoin de prendre quelques leçons de Baptiste cadet, de Thénard et de Potier, ou, mieux encore, de l'excellent Dugazon, si vous aviez encore ce bouffon charmant, que vous avez méconnu, gens graves et *importants* que vous êtes.

Vous connaissez mieux que moi mesdames Grassini, Correa, Festa, Neri, Sessi, qui ont été à Paris. Vous regrettez encore madame Strina-Sacchi, si supérieure dans le rôle de Caroline du *Mariage secret*, et que vos habitués de spectacle appelaient, avec assez de justesse, la Dumesnil du théâtre Louvois.

J'ai entendu avec beaucoup de plaisir, dans la superbe salle neuve de Brescia, madame Carolina Bassi : c'est une actrice pleine de feu. C'est aussi par cette qualité que brille madame Malanotti. Vittoria Sessi, de son côté, a une très jolie figure et une voix très forte.

Je n'ai jamais vu madame Camporesi, qui doit être à Paris, et dont on fait beaucoup de cas à Rome.

Je ne vous parle pas de Tachinardi, qui est si bon lorsqu'il s'anime ; le ténor Siboni marche sur ses traces. Parlamagni et Ranfagni sont toujours ce que vous les avez vus, c'est-à-dire d'excellents bouffes. De Grecis et Zamboni jouent fort bien :

de Grecis était parfait dans les *Pretendenti delusi*, qui avaient beaucoup de succès à Milan il y a trois ans. C'est notre opéra des *Prétendus*, fort bien arrangé pour la scène italienne, et sur lequel Mosca a fait une musique amusante. Le trio

Con rispetto e riverenza,

avec l'air de flûte de la fin, m'a fait beaucoup de plaisir.

Je ne vous dirai rien ni de madame Catalani, ni de madame Gaforini. Je n'ai pas vu la première depuis ses débuts à Milan, il y a treize ans, et malheureusement la seconde s'est mariée. C'était le chant bouffe dans toute sa perfection. Il fallait la voir dans la *Dama soldato*, dans *Ser Marc'Antonio*, dans le *Ciabattino*. Un être plus vif, plus sémillant, plus pétillant d'esprit, plus gai, plus enflammé, ne renaîtra jamais pour les menus plaisirs des gens d'esprit. Madame Gaforini était, pour la Lombardie, ce que madame Barilli était pour Paris : on ne remplacera pas plus l'une que l'autre. Le caractère des peuples vous fait présumer que, sous beaucoup de rapports, madame Gaforini devait être le contraire de madame Barilli, et vous présumez bien.

J'ai entendu, il y a trois mois, une très belle voix au conservatoire de Milan. J'entendais mes voisins se dire : « N'est-il pas bien ridicule qu'on laisse tel excellent bouffe, plein d'âme et de feu, végéter dans un coin de Milan, et qu'on ne le fasse pas professeur

au Conservatoire, pour qu'il anime cette belle statue ? » Je ne me souviens pas du nom de la statue.

Les gens qui reviennent de Naples font le plus grand éloge du bouffon Casacieli. J'ai aussi entendu vanter madame Paër et le tenor Marzochi [1]. Voilà,

1. Il y a ici une omission assez étendue. L'auteur, au lieu de faire connaître ses jugements ténébreux sur des compositeurs très estimables, quoique peut-être entraînés, par la mode, dans une fausse route, va rappeler les faits relatifs à chacun d'eux.

Paisiello et Zingarelli ne sont pas de l'école actuelle : ce sont les derniers contemporains des Piccini et des Cimarosa.

Valentin Fioravanti, si connu à Paris par ses *Cantatrice villane*, est de Rome, et jeune encore. On goûte beaucoup ses opéras buffas : *le Pazzie a vicenda*, qu'il donna en 1791, à Florence, *il Furbo*, et *il Fabro Parigino*, joués à Turin en 1797, sont ses principaux ouvrages.

Simone Mayer, né en Bavière, mais élevé en Italie, est peut-être le compositeur qu'on y estime le plus ; c'est en même temps celui dont je puis le moins parler : sa manière est précisément celle qui me semble nous mener le plus rapidement à la perte totale de la musique de théâtre. Ce compositeur habite Bergame, et les propositions les plus avantageuses n'ont jamais pu l'attirer ailleurs. Il travaille beaucoup. J'ai vu jouer vingt ouvrages de lui au moins. Il est connu à Paris par les *Finti rivali*, opéra buffa, joué par madame Correa. On y trouve quelques chants, mais pas toujours assez nobles, et un grand luxe d'accompagnements. Son *Pazzo per la musica* est joli ; *Adelasia ed Aleramo*, opéra seria, a eu un grand succès à Milan. Mayer nous fait jouir des immenses progrès que la musique instrumentale a faits depuis le siècle des Pergolèse, et en même temps nous fait regretter les beaux chants de cette époque.

Ferdinando Paër, sur le compte duquel j'ai le malheur de penser comme sur Mayer, est né à Parme en 1774. J'ai vu

mon ami, ce que je connais de mieux en Italie. J'y ajouterai madame Sandrini que j'ai entendue avec plaisir à Dresde. Je ne vous dirai rien de nos théâtres de Vienne ; j'aurais trop à en dire : demandez aux officiers français qui y furent en 1809 ; je parie qu'ils se souviennent encore des larmes qu'ils répandaient au *Croisé*, mélodrame égal, pour l'effet, aux meilleures tragédies romantiques, et du rire inextinguible que provoquait l'excellent danseur Rainaldi, je crois, qui jouait si bien le ballet des *Vendanges.* En même temps on exécutait supérieurement *Don Juan*, le *Mariage secret*, la *Clémence de Titus*, le *Sargines* de Paër, *Eliska* de Chérubini, une *Lisbeth folle par amour*, et plusieurs autres ouvrages allemands justement estimés.

les gens les plus spirituels de Paris faire l'éloge de son esprit. Ce compositeur a déjà fait trente opéras. La *Camilla* et *Sargines* étaient joués en même temps il y a deux ans, à Naples, à Turin, à Vienne, à Dresde et à Paris.

Pavesi et Mosca, auteurs très aimés en Italie, ont fait beaucoup d'opéras buffas. On y trouve des chants aimables, qui ne sont pas tout à fait étouffés par l'orchestre. Ces deux compositeurs sont jeunes.

On entend avec plaisir les opéras de Farinelli, né près de Padoue ; c'est un élève du conservatoire *de' Turchini*, à Naples : il a déjà composé huit ou dix opéras.

On conçoit les plus hautes espérances de M. Rossini, jeune homme de vingt-cinq ans, qui débute. Il faut avouer que ses airs, chantés par les aimables Monbelli, ont une grâce étonnante. Le chef-d'œuvre de ce jeune homme, qui a une charmante figure, est l'*Italiana in Algeri*. Il paraît que déjà il se répète un peu. Je n'ai trouvé nulle originalité et nul feu dans le *Turco in Italia*, qu'on vient de donner à Milan, et qui est tombé *.

Ai-je besoin de vous répéter que, probablement, plusieurs grands talents jouissent en Italie d'une réputation méritée et sont passés par moi sous silence parce que je ne les connais pas ? Je ne suis jamais allé en Sicile ; il y a bien longtemps que j'ai quitté Naples. C'est dans cette terre heureuse, c'est dans ce pays produit par le feu, que naissent les belles voix. J'y trouvai autrefois des usages bien différents des nôtres et un peu plus gais. On ne dénonce pas les plagiats par des brochures dans ce pays-là ; on prend les voleurs sur le fait. Si donc le compositeur dont on exécute l'ouvrage a dérobé à un autre un *aria* ou seulement quelques *passages*, quelques *mesures*, dès que le morceau volé commence à se faire entendre, il s'élève de tous côtés des bravos auxquels est joint le nom du véritable propriétaire. Si c'est Piccini qui a pillé Sacchini, on lui criera sans rémission : Bravo Sacchini ! Si l'on reconnaît, pendant son opéra, qu'il ait pris un peu de tout le monde, on criera fort bien : Bravo Galuppi ! bravo Traetta ! bravo Guglielmi !

Si on avait le même usage en France, combien des opéras de Feydeau auraient de ces bravos-là ! Mais ne parlons pas des vivants.

Tout le monde sait aujourd'hui que dans les *Visitandines* l'air si connu

Enfant chéri des dames,

est de Mozart.

Duni eût entendu crier : Bravo Hasse ! pour le début de l'air

Ah ! la maîson maudite !

dont les quinze premières mesures sont aussi les quinze premières de l'air

Priva del caro bene [1].

Monsigny eût eu un : Bravo Pergolèse ! pour le début de son duo

Venez, tout nous réussit,

qui est précisément celui de l'air

Tu sei troppo scelerato.

Autre bravo pour l'air

Je ne sais à quoi me résoudre.

Philidor eût entendu crier : Bravo Pergolèse ! pour son air

On me fête, on me cajole,

dont l'accompagnement se trouve dans l'air

Ad un povero polacco ;

Bravo Cocchi ! pour l'air

Il fallait le voir au dimanche,
Quand il sortait du cabaret,

qui n'est autre chose que l'air tout entier

Donne belle che pigliate ;

1. *Voyage de Roland.*

Bravo Galuppi ! pour la cavatine

Vois le chagrin qui me dévore.

Grétry eût eu aussi quelques paquets à son adresse.

Quoi de plus aisé que de faire un tour en Italie où, en général, on ne grave pas la musique, de prendre des copies de tout ce qu'on entend de bon ou de conforme au goût qu'on sait régner à Paris dans les cent théâtres chantants ouverts chaque année dans ce pays ; de lier les morceaux par un peu d'harmonie et de venir être en France un compositeur renommé ! On ne court pas de danger : jamais une partition française ne passe les Alpes.

Quel succès n'auraient pas à Feydeau l'air

Con rispetto e riverenza

de Mosca, dans les *Pretendenti delusi*, le quatuor

Da che siam uniti,
Parliam de' nostri affari,

du même opéra ; et surtout qui les y reconnaîtrait ?

Quant aux belles voix d'Italie, une des sottises de messieurs nos petits philosophes nuira probablement à nos plaisirs encore pendant un grand nombre d'années. Ces messieurs sont montés en chaire pour nous apprendre qu'une petite opération faite à quelques enfants de chœur allait faire de l'Italie un désert : la population allait périr, l'herbe croissait déjà dans la rue de Tolède * ; et d'ailleurs, les droits sacrés de l'humanité ! Ah ciel ! Ces messieurs

doivent être de bien bonnes têtes, si l'on en juge par leur froideur pour les arts. Malheureusement une autre bonne tête, un peu meilleure, M. Malthus, docteur anglais, s'est avisé de faire sur la population un ouvrage de génie qui contrebalancera un peu les petites assertions des Roland, des d'Alembert, et autres honnêtes gens, qui auraient dû se rappeler le mot *ne sutor*, et ne jamais parler des arts ni en bien ni en mal *.

Malthus donc explique fort bien à nos chatouilleux philosophes que la population d'un pays augmente toujours en raison de la nourriture qu'on peut s'y procurer. Il ajoute que la principale cause de cette triste pauvreté, si commune, est la tendance qu'en vertu des penchants de la nature et de l'imprévoyance humaine, la population a de s'accroître au delà des limites de la production. Il exprime souvent le vœu de voir les gouvernements cesser de donner au mariage des encouragements dont il n'aura jamais besoin. Créez un produit, montrez une nouvelle terre, une nouvelle industrie, et vous verrez des mariages et des enfants ; formez des mariages sans cela, vous aurez des enfants ; mais ils ne croîtront pas, ou mettront obstacle à la naissance d'autres enfants.

Le nombre des mariages est toujours, lorsque la raison s'en mêle, en harmonie avec les moyens d'élever une famille. Dans des villages de Hollande que le docteur Malthus a observés, un homme meurt,

voilà un héritage, des capitaux vacants, une industrie dont on peut s'emparer : vous voyez sur-le-champ un mariage ; pas de mort, pas d'hymen. Les plus terribles causes de mortalité, la peste, la guerre, une famine passagère, ne dépeuplent pas pour longtemps une contrée où l'industrie et la fertilité sont dans un état croissant.

Sans entrer dans une dissertation savante et dans de beaux calculs, je dirai, avec M. Malthus, que si les moines, à qui les philosophes doivent tant de reconnaissance pour leur avoir fourni de si vastes sujets de déclamation ; si les moines nuisaient à la population, ce n'est point parce qu'ils n'y participaient pas directement, mais parce qu'ils étaient inutiles à la production. Cependant les moines ne peuvent pas être tout à fait comparés à nos ravissants Napolitains ; mais aussi ils étaient en bien plus grand nombre.

Il ne faut qu'avoir une âme pour sentir que l'Italie est le pays du beau dans tous les genres. Ce n'est pas à vous qu'il faut prouver cela, mon ami ; mais mille choses de détail semblent y favoriser particulièrement la musique. La chaleur extrême, suivie, le soir, d'une fraîcheur qui rend tous les êtres respirants heureux, fait, de l'heure où l'on va au spectacle, le moment le plus agréable de la journée. Ce moment est, à peu près partout, entre neuf et dix heures du soir, c'est-à-dire quatre heures au moins après le dîner.

On écoute la musique dans une obscurité favorable. Excepté les jours de fête, le théâtre de la Scala, de Milan, plus grand que l'Opéra de Paris, n'est éclairé que par les lumières de la rampe ; enfin on est parfaitement à son aise dans des loges obscures, qui sont de petits boudoirs.

Je croirais volontiers qu'il faut une certaine langueur pour bien jouir de la musique vocale. Il est de fait qu'un mois de séjour à Rome change l'allure du Français le plus sémillant. Il ne marche plus avec la rapidité qu'il avait les premiers jours ; il n'est plus pressé pour rien. Dans les climats froids, le travail est nécessaire à la circulation ; dans les pays chauds, le *divino far niente* est le premier bonheur.

A Paris[1]...

Me reprocherez-vous, en cherchant où en est la musique en France, de ne parler que de Paris ? En Italie, on peut citer Livourne, Bologne, Vérone, Ancone, Pise, et vingt autres villes qui ne sont pas des capitales ; mais la province, en France, n'a nulle originalité : Paris seul, dans ce grand royaume, peut compter pour la musique.

1. L'auteur supprime tout ce qu'il disait, dans une correspondance intime, des compositeurs et des chanteurs vivant à Paris. Il est bien fâché que cet acte de politesse le prive du plaisir de répéter tout le bien qu'il pense de mesdames Branchu et Regnaut, ainsi que d'Elleviou.

Les provinces sont animées d'un malheureux esprit d'imitation qui les rend nulles pour les arts comme pour beaucoup d'autres choses. Allez à Bordeaux, à Marseille, à Lyon, vous croyez être au Marais. Quand ces villes-là se résoudront-elles à être elles-mêmes, et à siffler ce qui vient de Paris, quand ce qui vient de Paris ne leur plaît pas ? Dans l'état actuel de la société, on y imite pesamment la légèreté de Paris ; on y est simple avec affectation, naïf avec étude, sans prétention avec prétention.

A Toulouse, comme à Lille, le jeune homme qui se met bien, la jolie femme qui veut plaire, veulent être surtout comme on est à Paris ; et dans les choses où la pédanterie est la plus inconcevable, on trouve des pédants. Ces gens-là semblent n'être pas bien sûrs de ce qui leur fait peine ou plaisir ; il faut savoir ce qu'on en dit à Paris. J'ai souvent ouï dire à des étrangers, et avec assez de raison, qu'il n'y a en France que Paris, ou le village. Un homme d'esprit, né en province, a beau faire : pendant longtemps il aura moins de simplicité dans les manières que s'il fût né à Paris. La simplicité, « cette droiture d'une âme qui s'interdit tout retour sur elle et sur ses actions [1] », est peut-être la qualité la plus rare en France.

Pour qui connaît bien Paris, rien de nouveau à

1. Fénélon. On n'a pas noté avec exactitude toutes les idées pillées. Cette brochure n'est presque qu'un centon.

voir à Marseille et à Nantes, que la Loire et le port, que les choses physiques ; le moral est le même ; tandis que de belles villes de quatre-vingt mille âmes, dans des positions aussi différentes, seraient fort curieuses à examiner si elles avaient quelque originalité. L'exemple de Genève, qui n'est pas le quart de Lyon, et où, malgré un peu de pédantisme dans les manières, les étrangers s'arrêtent beaucoup plus, et avec raison, devrait être un exemple pour Lyon. En Italie, rien de plus différent, et souvent de plus opposé, que des villes situées à trente lieues l'une de l'autre. Madame Gaforini, si aimée à Milan, fut presque sifflée à Turin.

Pour juger de l'état de la musique en France et en Italie, il ne faut pas comparer Paris à Rome ; on se tromperait encore en faveur de notre chère patrie. Il faut considérer qu'en Italie des villes de quatre mille âmes, comme Créma et Como, que je cite entre cent, ont de beaux théâtres, et de temps en temps d'excellents chanteurs. L'année dernière on allait de Milan entendre les petites Monbelli à Como ; c'est comme si de Paris on allait au spectacle à Melun ou à Beauvais. Ce sont des mœurs tout à fait différentes ; on se croit à mille lieues.

Dans les plus grandes villes de France, on ne trouve que le chant aigre du petit opéra-comique français. Un opéra réussit-il à Feydeau, deux mois après on est sûr de le voir applaudir à Lyon. Quand les gens riches d'une ville de cent mille âmes, située à la

porte de l'Italie, auront-ils l'idée d'appeler un compositeur, et de faire faire de la musique pour eux ?

Le ciel de Bordeaux, les fortunes rapides, les idées nouvelles que donne le commerce de mer ; tout cela, joint à la vivacité gasconne, devrait y faire naître une comédie plus gaie et plus fertile en événements que celle de Paris. Pas la moindre trace d'un tel mouvement. Le jeune Français, là comme ailleurs, étudie son Laharpe, et ne s'avise pas de poser le livre, et de se dire : Mais cela me plaît-il réellement ?

On ne trouve un peu d'originalité en France que dans les classes du peuple, trop ignorantes pour être imitatrices ; mais le peuple ne s'y occupe pas de musique, et jamais le fils d'un charron de ce pays-là ne sera un Joseph Haydn.

La classe riche y apprend tous les matins, dans son journal, ce qu'elle doit penser le reste de la journée en politique et en littérature. Enfin la dernière source de la décadence des arts en France, c'est l'attention anglaise que les gens qui ont le plus d'âme et d'esprit y donnent aux intérêts politiques. Je trouve très commode d'habiter un pays pourvu d'une constitution libre ; mais, à moins d'avoir un orgueil extrêmement irritable, et une sensibilité mal placée pour les intérêts du bonheur, je ne vois pas quel plaisir on peut trouver à s'occuper sans cesse de constitution et de politique. Dans l'état

actuel des jouissances et des habitudes d'un homme du monde, le bonheur que nous pouvons tirer de la manière dont le pouvoir est distribué dans le pays où nous vivons n'est pas très grand : cela peut nous nuire, mais non nous faire plaisir.

Je compare l'état de ces patriotes qui songent sans cesse aux lois et à la balance des pouvoirs, à celui d'un homme qui prendrait un souci continuel de l'état de solidité de la maison qu'il habite. Je veux bien, une fois pour toutes, choisir mon appartement dans une maison solide et bien bâtie ; mais enfin on a bâti cette maison pour y jouir tranquillement de tous les plaisirs de la vie, et il faut être, ce me semble, bien malheureux, quand on est dans un salon, avec de jolies femmes, pour aller s'inquiéter de l'état de la toiture de la maison,

Et propter vitam vivendi perdere causas *.

Vous voyez, mon ami, que je vous ai obéi courrier par courrier. Voilà le relevé des idées assez peu approfondies que je me trouve avoir sur l'état actuel de la musique en Italie. Elle y est en pleine décadence, si l'on en croit l'opinion publique, qui, par hasard, a raison. Pour moi, je jouis tous les soirs de la *décadence* ; mais pendant la journée je vis avec un autre art *.

Ainsi tout ce que je viens de vous écrire doit être bien médiocre et bien incomplet ; par exemple, je me souviens seulement à cette heure que Mosca a

un frère, qui, ainsi que lui, est un compositeur très agréable.

J'aurais bien mieux aimé avoir à vous parler de la superbe copie, faite par M. le chevalier Bossi, de la *Cène* peinte à Milan par Léonard de Vinci ; des jolis tableaux esquissés par ce grand peintre et cet homme aimable pour le feu comte Battaglia, et relatifs au caractère des quatre grands poètes italiens ; des fresques d'Appiani au palais royal ; de la villa bâtie par M. Melzi sur le lac de Como, etc. Tout cela m'irait mieux aujourd'hui que de vous parler du plus bel opéra moderne.

En musique, comme pour beaucoup d'autres choses, hélas ! je suis un homme d'un autre siècle.

Madame de Sévigné, fidèle à ses anciennes admirations, n'aimait que Corneille, et disait que Racine et le café passeraient. Je suis peut-être aussi injuste envers MM. Mayer, Paër, Farinelli, Mosca, Rossini, qui sont très estimés en Italie. L'air

Ti rivedrò, mi rivedrai *

du *Tancrède* de ce dernier, qu'on dit fort jeune, m'a pourtant fait un vif plaisir. J'en ai toujours à entendre certain duo de Farinelli, qui commence par

No, non v' amo *,

et que, sur plusieurs théâtres, on ajoute au second acte du *Mariage secret.*

Je vous avouerai, mon aimable Louis, que depuis que je vous écrivais en 1809, de ma retraite de Salzbourg, je n'ai pu encore parvenir à m'expliquer d'une manière satisfaisante le peu d'empressement que l'on montre en Italie pour Pergolèse et les grands maîtres ses contemporains. C'est à peu près aussi singulier que si nous préférions nos petits écrivains actuels aux Racine et aux Molière. Je vois bien que Pergolèse est né avant que la musique eût atteint, dans toutes ses branches, une entière perfection : le genre instrumental a fait, depuis sa mort apparemment, tout le chemin qu'il lui est donné de faire ; mais le clair-obscur a fait des progrès immenses après Raphaël, et Raphaël n'en est pas moins resté le premier peintre du monde.

Montesquieu dit fort bien : « Si le ciel donnait un jour aux hommes les yeux perçants de l'aigle, qui doute que les règles de l'architecture ne changeassent sur-le-champ ? Il faudrait des ordres plus compliqués. »

Il est évident que les Italiens sont changés depuis le temps de Pergolèse.

La conquête de l'Italie, opérée au moyen d'actions qui avaient de la grandeur, réveilla d'abord les peuples de la Lombardie ; dans la suite, les exploits de ses soldats en Espagne et en Russie, son association aux destinées d'un grand empire, quoique cet empire ait eu du malheur, le génie d'Alfieri, qui est venu ouvrir les yeux à son ardente

jeunesse sur les études niaises où l'on égarait son ardeur, tout a fait naître dans ce beau pays,

Il bel paese
Ch' Apennin parte e' l mar circonda e l'Alpe *.

PÉTRARQUE.

la soif d'être une nation.

L'on m'a même dit qu'en Espagne les troupes d'Italie passaient pour l'avoir emporté, en quelques occasions, sur les vieilles bandes françaises. Plusieurs beaux caractères se sont fait distinguer dans les rangs de cette armée. A en juger par un jeune officier général que je vis blessé au cou à la bataille de la Moskowa, cette armée a des officiers aussi remarquables par la noblesse de leur caractère que par leur mérite militaire. J'ai trouvé parmi eux beaucoup de naturel dans les manières, une raison simple et profonde, et nulle jactance. Tout cela n'était pas en 1750.

Voilà donc un changement bien réel dans les habitants de l'Italie. Ce changement n'a pas encore eu le temps d'influer sur les arts. Les peuples de l'ancien royaume d'Italie n'ont pas encore joui de ces longs intervalles de repos, pendant lesquels les nations demandent des sensations aux beaux-arts.

Je suis très content de remarquer depuis plusieurs années, en Lombardie, une chose qui ne plaît pas également à tous nos compatriotes : je veux dire un peu d'éloignement pour la France. Alfieri a commencé ce mouvement, qui a été fortifié par les

vingt ou trente millions que le budget du royaume d'Italie payait chaque année à l'empire français *.

Un jeune homme fougueux qui entre dans la carrière, brûlant de se distinguer, est importuné par l'admiration à laquelle le forcent ceux qui l'ont précédé dans cette même carrière, et qui y ont reçu les premières places des mains de la victoire. Si les Italiens nous admiraient davantage, ils nous ressembleraient moins dans nos qualités brillantes. Je ne serais pas trop surpris qu'ils sentissent aujourd'hui qu'il n'y a point de vraie grandeur dans les arts sans originalité, et de vraie grandeur dans une nation sans une constitution à l'anglaise. Peut-être vivrai-je encore assez pour voir rejouer en Italie la *Mandragore* de Machiavel, les comédies *dell' arte* et les opéras de Pergolèse. Les Italiens sentiront tôt ou tard que ce sont là leurs titres de gloire ; ils en seront plus estimés des étrangers. Pour moi, j'avoue que j'ai été tout désappointé, entrant un de ces jours au spectacle à Venise, de trouver qu'on donnait *Zaïre*. Tout le monde pleurait, même le caporal de garde qui était à la porte du parterre, et les acteurs n'étaient pas sans mérite. Mais, quand je veux voir *Zaïre*, je vais à Paris, au Théâtre-Français. J'ai été bien satisfait le lendemain en voyant l'*Ajo nel imbarazzo* (le Gouverneur embarrassé), comédie faite par un Romain, et supérieurement jouée par un gros acteur, qui m'a rappelé sur-le-champ Iffland de Berlin, et Molé, dans les

rôles demi-sérieux qu'il avait pris vers la fin de sa carrière. Ce gros acteur m'a paru tout à fait digne d'entrer dans ce triumvirat. Mais c'est en vain que j'ai cherché à Venise la comédie de Gozzi et la comédie *dell' arte* : au lieu de cela, on donnait presque tous les jours des traductions du théâtre français. Avant-hier je me suis sauvé de la triste *Femme jalouse*, pour aller un peu rire, sur la place Saint-Marc, devant le théâtre de Polichinelle. C'est, en vérité, ce qui m'a fait le plus de plaisir à Venise, en fait de théâtres non chantants. Je trouve cela tout simple, c'est que Polichinelle et Pantalon sont indigènes en Italie, et que, dans tous les genres, on a beau faire, on n'est grand, si l'on est grand, qu'en étant soi-même.

DÉDICACE

A MADAME DOLIGNY *

Londres, 13 octobre 1814.

Il est bien naturel, madame, que je vous présente ce petit ouvrage, le premier que j'aie jamais écrit. Il fut fait dans un moment où le malheur aurait pu m'atteindre, si je ne m'étais pas donné une distraction. Vous daigniez me demander quelquefois ce que je faisais, et comment je n'étais pas plus affecté de ce qui m'arrivait. Voici mon secret : je vivais dans un autre monde ; je n'aurais jamais quitté celui dont vous faites l'ornement, si j'avais connu dans ce pays-là quelques âmes comme la vôtre, ou s'il eût été pos-

sible que celle que j'admirais sentît pour moi autre chose que de l'amitié.

Je pars avec le regret d'avoir vu un nuage s'élever entre vous et moi dans ces derniers jours ; et comme, entre amis, c'est le moment de la séparation qui décide de l'intimité future, je crains que, par la suite, nous ne vivions en étrangers. J'ai trouvé de la douceur à déposer dans ce petit endroit caché l'expression simple des sentiments qui m'animent, et dont je ne prétends point de reconnaissance ; j'aime parce que j'y trouve du plaisir.

Je sais d'ailleurs ce que vous avez voulu faire pour moi. Vous l'avez voulu, j'en suis certain ; et cette volonté, quoique privée de succès, me donne le plaisir d'être reconnaissant à jamais.

Adieu, madame. La vaine fierté que le monde impose me fera peut-être vous parler en indifférent ; mais il est impossible que je le sois jamais pour vous, dans quelque pays éloigné que le sort me conduise.

Je suis, avec un profond respect,

THE AUTHOR.

FIN

TABLE

VIE DE MOZART

LETTRES SUR MÉTASTASE

FIN DE LA TABLE

NOTES ET ÉCLAIRCISSEMENTS

LETTRES SUR HAYDN

Lettre Première

Page 9. *Mon ami,...* — Sans doute, dans la pensée de Stendhal, son fidèle ami d'enfance Louis Crozet.

Page 11. ... *la larve grossière sous laquelle...* — Edit. 1814 : *le larve grossier sous lequel...*

Page 11. ... *par che si sdegni.* — *Les cités meurent, les royaumes meurent... Et il semble que l'homme s'indigne d'être mortel !...* Les éditions de 1814 et de 1854 donnent : *cadono* au lieu de *muojono.* Nous rétablissons le vrai texte du Tasse. Cette citation est déjà dans *Corinne.*

Page 11. ... *jusque dans les salons de Paris.* — Tout ce début, y compris l'allusion au papillon de Platon, est tiré de la lettre première de Carpani, datée de Vienne, 15 avril 1808. Par contre, la charmante description de Vienne et l'intéressant développement sur la société viennoise appartiennent en propre à Stendhal.

Lettre II

Page 17. ... *e quasi assorto.* — *Moi, pélerin errant, ballotté au milieu des écueils, presque englouti sous les eaux.*

Page 18. ... *enfin le copiste fidèle de sa musique.* — Tous ces noms propres, cités par Carpani, sont plus ou moins défigurés dans les éditions de 1814 et de 1854.

Page 19. ... *l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon harmoniste.* — J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, article *Fugue.*

Page 20. ... *un esclave turc de la trompette.* — Cf. *Lettres* de Ch. de Brosses, lettre XVII : « Au devant du tableau, dans le vide de l'intérieur du triclinium, le Titien joue de la basse, Paul [Véronèse] joue de la viole, le Tintoret, du violon, et le Bassan, de la flûte, par où il [le peintre] a voulu faire allusion à la profonde science et à l'exécution lente et sage du Titien, aux brillants et aux agréments de Paul, à la rapidité du Tintoret et à la suavité du Bassan » (édition Romain Colomb, tome I, page 209).

Page 21. ... *l'admirable orchestre de l'Odéon,...* — On jouait alors à l'Odéon l'opéra-bouffe italien ; Angéline Bereyter, une des amies de Stendhal, chantait à ce théâtre.

Page 22. ... *depuis longues années :...* — Conforme aux éditions 1814 et 1854.

Page 22. ... *des concertos de voix,...* — *Sonatine di gola.* (Carpani.)

Page 25. ... *donner le même mouvement...* — Edit. 1814 et 1854 : *donner le mouvement.* L'errat. de 1817 donne la vraie lecture : *le même mouvement.*

Page 25. ... *Beethoven...* — C'est la seule fois que le nom de Beethoven est cité dans le cours de cet ouvrage. Stendhal s'en excusera à la fin de l'errat. de 1817 (voir notre *Avant-propos*). Mais, en 1814, Beethoven était encore peu connu en France, et apprécié de façons très diverses en Allemagne. L'opinion sur Beethoven est d'ailleurs de Carpani.

Page 25. ... *ils ont touché tous les cœurs.* — Toute la partie historique de cette lettre est un abrégé de la lettre première de Carpani. On reconnaîtra assez facilement les passages qui appartiennent à Stendhal.

Lettre III

Page 27. *Natura il fece, e poi ruppe la stampa.* — *La nature le fit, et puis brisa le moule.*

Page 28. ... *deux tympanons,...* — Edit. 1814 et 1854, que nous suivons. Mais Carpani donne : *timpani (timbales)* qui serait bien préférable. Le *tympanon*, ancêtre de l'épinette et du clavecin, n'avait en effet rien du tambour. Deux timbales, au contraire, accordées en quinte ou en quarte, donnent les deux tons, ou plutôt les deux sons, dont parle Bombet-Carpani. Bombet, cette fois, a mal traduit.

Page 29. ... *le jeune tympaniste...* — Ou plutôt : timbalier.

Page 34. ... *il faut cacher sa vie.* — Cette lettre, y compris l'épigraphe et le singulier développement sur l'infériorité de l'architecte, du sculpteur, du peintre par rapport au musicien, est tirée de la lettre II de Carpani ; l'anecdote de Pacchiarotti est tirée de la lettre VIII. L'anecdote de l'homme de Brescia est de Stendhal (cf. *Vie de Rossini*, Introduction, III), ainsi que la fin, avec l'allusion à la police secrète. « La sensibilité a sa pudeur » est aussi une phrase où l'on reconnaîtra la subtile délicatesse du futur auteur de l'*Amour*.

Lettre IV

Page 35. ... *d'une assemblée délibérante* ;... — Le Conseil d'Etat.

Page 35. ... *un homme puissant et sans esprit,...* — Sans doute le Burrhus de la *Consultation pour Banti*, celui dont Napoléon disait : « C'est le travail du bœuf et le courage du lion. »

Page 37. ... *et qui n'avait pas un sou.* — Edit. 1854 : *et n'avait pas un sou.* Nous rétablissons le *qui* d'après l'édit. de 1814.

Page 39. ... *le prouveraient de reste* :... — Edit. 1814 et 1854 : *du reste.* Nous adoptons *de reste*, d'après l'errat. de 1817.

Page 40. ... *quelques épithètes de sot,...* — *Ciuccio*, âne (Carpani).

Page 40. ... *où il touchait l'orgue* ;... — Edit. 1854 : *de l'orgue.* Nous rétablissons le texte de 1814.

Page 41. ... *à se faire un jour un style tout à lui.* — Texte tiré, à partir du quatrième alinéa, de la lettre III de Carpani, Bade, 20 juin 1808, sauf le développement sur l'imitation, qui est de Stendhal, quoique le germe en soit déjà dans Carpani.

Lettre V

Page 44. ... *le Ridotto.* — La Redoute.

Page 45. *Le théâtre de Carinthie...* — Ou, plus exactement, théâtre de la porte de Carinthie.

Page 46. ... *parleraient mieux de la vertu.* — On devine que cet excellent trait n'est pas tiré de Carpani.

Page 47. ... *l'imagination du spectateur.* — Ce paragraphe, avec le dialogue entre Haydn et l'auteur, est une invention de Stendhal.

Page 49. ... *son premier quatuor en B fa à sextuple,...* — « *Sextuple :* nom donné assez improprement aux « mesures à deux temps, composées de six notes « égales, trois pour chaque temps ; ces sortes de me- « sures ont été appelées encore plus mal à propos par « quelques-uns : *mesures à six temps* » (J.-J. Rousseau, *Dict. de musique*).

Page 50. ... *il n'eut pas son Gravina.* — Voir *Vie de Métastase*, page 370.

Page 52 .... *le baryton,...* — « Comme forme, cet instru- « ment avait beaucoup de rapport avec la viole de « gambe. On y mettait des cordes de boyaux, aux- « quelles correspondaient des cordes de laiton pla- « cées au-dessous ; les premières se jouaient avec « l'archet, les autres se pinçaient avec les doigts »

(Carpani). C'était un instrument dans le genre de la *viole d'amour*, avec des cordes métalliques vibrant par sympathie sous l'influence des cordes supérieures. Voir sur le *baryton* un intéressant article dans la revue musicale *S. I. M.*, n° du 15 janvier 1910, pp. 45-56.

Page 54. ... *avec une loyauté parfaite.* — Le traducteur anglais ne manque pas de faire suivre ces deux paragraphes d'une note vertueuse ainsi conçue : « Quoique les circonstances ici racontées puissent dans une certaine mesure excuser la conduite de Haydn, le relâchement des mœurs, qui s'observe si généralement parmi les musiciens, est, pour les moralistes, *une sérieuse objection contre la musique elle-même*, etc. »

Page 54. ... *un homme qui marche constamment à son but. Adieu.* — Tiré de la lettre V de Carpani, Bade, le 16 août 1808. La note de la page 48 sur le pédantisme des règles de la musique et sur l'Ecole polytechnique avant 1804 est naturellement de Stendhal.

Lettre VI

Page 57. *Le violoncelle...* — Edit. 1814 et 1854 : *l'alto*. Errat. 1817 : *le violoncelle.*

Page 57. ... *l'alto, ...*— Edit. 1814 et 1854 : *la basse.* Errat. 1817 : *l'alto.*

Page 58. ... *le violoncelle,...* — Edit. 1814 et 1854 : *l'alto.* L'errat. de 1817 ne propose aucune correction ; mais la substitution du violoncelle à l'alto est une conséquence forcée des deux corrections ci-dessus. Carpani (voir *Appendice*) relève vertement ces trois inadvertances, qui indiquent, non pas l'ignorance de l'auteur, mais seulement la hâte avec laquelle le livre a été fait, imprimé et corrigé. Le traducteur anglais n'a pas vu la confusion, pourtant évidente, entre l'alto et le violoncelle, et, dans une des « notes savantes » dont parle Stendhal, M. G., l'auteur des

Sacred Melodies, disserte gravement pendant deux pages sur la différence des quatuors de Haydn et de ceux de Beethoven ; chez Haydn, la *basse* est bien, dit-il, la bonne femme un peu bavarde dont parle Bombet ; chez Beethoven, au contraire, la partie de basse est beaucoup plus sérieuse. Bombet, taxé d'ignorance par Carpani pour de simples coquilles, dut bien rire de l'ignorance véritable du savant M. G.

Page 60. *Il n'y avait pas deux ans...* — Edit. 1814 et 1854 : *deux jours*, lecture qui n'offre aucun sens satisfaisant. Y a-t-il là une distraction du copiste, qui aurait écrit *jours* pour *ans* ? Ou bien le copiste aurait-il mal compris le mot anglais *years* que Stendhal aurait écrit au lieu du mot français ? Ce qu'il y a de sûr, c'est que la leçon : *deux jours* est inacceptable.

Page 61. ... *deux adagio des Sept paroles.* — Tiré, y compris l'amusant paragraphe sur le quatuor, de la lettre VI de Carpani, Vienne, 2 octobre 1808.

Les deux derniers paragraphes, toute la lettre suivante, toute la première partie de la lettre VIII, sont du Stendhal, et du meilleur.

Lettre VII

Page 63. *Lettre VII.* — Voir, pour toute cette lettre, le *Journal* et *Rome, Naples et Florence.* Stendhal commence à utiliser ici son arsenal de notes. « Je « viens travailler chez moi, où j'ai fait une note « vraie et puisée dans mes observations personnelles « de l'*ennui* français et la *mélancolie* italienne » (*Journal*, 7 avril 1813).

Page 64. ... *il croit que nous tenons à la police*, ... — Encore la police.

Page 64. ... *les font naître.* — Cf. *Mémoires* de Benvenuto Cellini, chap. xi : « ... Que Votre Sainteté le

« sache : les princes, en enrichissant les artistes, « arrosent et vivifient le génie, qui, dans le cas con- « traire, languit maigre et chétif... »

Page 65. ... *let old wrinkles come !...* — Nous avons rétabli le deuxième vers, tronqué dans les éditions de 1814 et 1854. Voici la traduction de ces deux vers, et des deux qui les précèdent : ANTONIO. *Je ne considère le monde que comme il doit être considéré, Gratiano ; un théâtre où chacun doit jouer un rôle ; et le mien est un triste rôle.* GRATIANO. *Laissez-moi alors jouer le bouffon : que les rides de la vieillesse ne me viennent qu'au sein du rire et de la joie, etc.*

Page 66. ... *soulage la mélancolie,...* — Cf. *Histoire de la Peinture en Italie*, chap. CXXV, note, et *Rome, Naples et Florence*, 1er septembre 1817.

Page 68. ... *d'une ville de commerce du Midi ;...* — Par exemple, à Marseille.

Page 69. ... *des habitudes filles...* — Edit. 1814 et 1854 : *fines*, qui n'offre aucun sens. La vraie lecture : *filles*, est donnée par l'errat. de 1817.

Page 69. *Quel peccator, etc.* — *Enfer*, chant XXXIII. *Le pécheur détourna la bouche du féroce repas* (Le comte Ugolin ronge le crâne de l'archevêque Ruggieri).

LETTRE VIII

Page 71. *Lettre VIII.* — L'auteur, depuis la dernière lettre datée de Vienne, 3 octobre 1808, est censé avoir quitté Vienne devant les armées françaises, et s'être réfugié à Salzbourg ; il se donne, au commencement de cette lettre, pour un émigré, ancien capitaine de grenadiers dans l'armée royale, qui a quitté la France vers 1790 ; cette fiction était évidemment destinée à lui concilier les sympathies du monde de la première Restauration.

Page 73. *Un de mes amis...* — Sans doute lui-même, ou Louis Crozet.

Page 75. ... *le métier d'un agent de M. de Sartine,...* — Toujours la police.

Page 76. ... *m'ait jamais procuré.* — Voir dans les *Soirées de l'orchestre*, 21e soirée, une description enthousiaste d'un de ces concerts de Saint-Paul, où Berlioz entendit des psaumes chantés à l'unisson par *six mille cinq cents* enfants.

Page 76. *Or ce chant,...* — « La mémoire de Haydn a un peu embelli ce chant. » (Note de Stendhal dans l'errat. de 1817, non reproduite dans l'édit. de 1854.) Il est inutile d'ajouter que ces deux lignes de musique sont dans Carpani (lettre III, en note). D'après la traduction anglaise (page 88), ce chant serait de Jones, organiste de Saint-Paul, sauf un léger changement à la 12e mesure.

Page 76. *Signora Contessina.* — Légère erreur de Stendhal. Les mots : *Signora Contessina* se rapportent à l'air bouffe de Geronimo. Il s'agit ici du trio qui suit cet air, et où Caroline, se moquant de la prétentieuse Lisette, l'appelle : *Contessa garbata.*

Page 77. *Deh ! Signor ! — Signor ! deh ! concedete.* Ce sont les premiers mots du beau récitatif obligé qui précède le duo de Paolino et du Comte, 1er acte, 2e tableau.

Page 77 .... *au Conservatoire de la rue Bergère.* — Cf. *Journal*, octobre 1813. (*Soirées du Stendhal Club*, 2e série, page 104.)

Page 78. ... *turbando il riposo,...* — Acte I, fin du 1er tableau. Air de Figaro.

Page 79. ... *cosa faccio.* — Acte I, 1er tableau des *Noces de Figaro.* Air de Chérubin.

Page 79. *Felice un servo mio !* — Acte II, 1er tableau du même opéra. Air du comte.

Page 80. ... *parler des plaines de Babylone.* — Les idées de Stendhal n'ont pas changé, depuis le temps où, au 6e dragons, il manquait de se battre en duel pour « *la cîme indéterminée des forêts* » d'*Atala.* Cette

citation piquante dn *Génie du Christianisme* n'a pas dû concilier à Stendhal les bonnes grâces de Chateaubriand.

Page 81. ... *comme nous de la basse,...* — Edit. 1854 : *mais comme nous jouons de la basse.* Nous rétablissons le texte de l'édition de 1814.

Page 81. ... *tels qu'on les chante à Constantinople,...* — Nous laissons subsister cette phrase telle que la donnent les éditions de 1814 et de 1854, bien qu'elle ne soit pas satisfaisante.

Page 83. *Mozart et Haydn en sont remplis.* — Nous rétablissons d'une façon correcte, dans cette note de Stendhal tirée de Carpani, les désignations de tons, plus ou moins défigurées dans les édit. de 1814 et de 1854. Il s'agit du passage du ton d'*ut mineur* au ton de *sol*, puis au ton de *mi*.

Page 86. ... *un moyen facile de l'éclaircir.* — Edit. 1814 et 1854 : *les éclaircir.*

Page 86. ... *si l'on eût donné ces passages à un autre instrument.* — Cf. Mme de Staël, *De l'Allemagne*, 2e partie, chap. XXXII : « Oreste, dans *Iphigénie en* « *Tauride*, dit : *Le calme rentre dans mon âme*, et « l'air qu'il chante exprime ce sentiment ; mais l'ac- « compagnement de cet air est sombre et agité. Les « musiciens, étonnés de ce contraste, voulaient adou- « cir l'accompagnement en l'exécutant ; Gluck s'en « irritait et leur criait : « N'écoutez pas Oreste ; il dit « qu'il est calme ; il ment. »

Page 86. ... *les avait rapportées de Rome.* Stendhal s'est ici un peu embrouillé dans les Bach. Il ne s'agit pas de Bach l'ancien (Jean Sébastien), mais de son fils (Charles Philippe Emmanuel) ; encore Carpani fait-il remarquer que ce n'est pas Emmanuel qui a séjourné en Italie, mais un de ses frères.

Page 88. *Je ferai, je ferai ; mais le clavecin me tue.* — *Farò, farò, ma il cembalo m'ammazza.* (Carpani.)

Page 89. ... *Visconti et Winckelmann.* — Stendhal

avait eu déjà à dépouiller les ouvrages de ces deux archéologues pour la préparation de son *Histoire de la Peinture en Italie.* Il reprochait à Winckelmann un peu de *sensiblerie allemande.* Il dira plaisamment un peu plus tard (lettre à Louis Crozet du 20 octobre 1816, *Correspondance*, édition Paupe, tome II, page 14) : « Winckelmann, c'est Mlle Emilie racontant l'histoire d'Héloïse et d'Abélard. »

Page 90. ... *à nos yeux étonnés.* — Texte tiré, à partir de la page 80, de la lettre IV de Carpani, Bade, 18 juillet 1808. Quelques passages compris dans les pages 71-80 sont également pris dans Carpani, lettre III, Bade, 20 juin 1808, ainsi que la fin de la lettre où notre auteur, abandonnant la lettre IV de Carpani, revient à la lettre III.

Lettre IX

Page 93. ... *convenance de style.* — Edit. 1814 : *convenances de style.*

Page 95. ... *vous la rendre ensuite plus agréable.* — Tout ce début est tiré des lettres III et IV de Carpani.

Page 95. *Sortite, sortite,...* — Duo des *Noces de Figaro*, acte Ier, 2e tableau, un peu avant le finale.

Page 95. ... *des Horaces,...* — Opéra de Cimarosa.

Page 96. *Rien n'égale mon bonheur.* — Cf. Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, article *Art dramatique :* Voltaire s'élève contre *l'Encyclopédie*, article *Expression*, où Cahusac, à propos d'un passage de *Persée*, musique de Lulli, paroles de Quinault, soutient la même idée que l'ami de Stendhal. Les vers de Quinault disent :

> *Je porte l'épouvante et la mort en tous lieux ;*
> *Tout se change en rocher à mon aspect horrible.*

Cahusac prétend que la musique de Lulli chante :

> *Je porte l'allégresse et la vie en tous lieux ;*
> *Tout s'anime et s'enflamme à mon aspect aimable.*

Page 97. ... *du commencement de Don Juan.* — La citation exacte serait :

Lascia, o cara,
La rimembranza amara !

(Duo de dona Anna et de don Ottavio).

Page 97. ... *Ser Marc'Antonio.* — Opéra-bouffe de Pavesi.

Page 98. ... *un tableau de Téniers ou de Van Ostade.* — C'est ce que nous appelons des *tableaux vivants.* Cf. Gœthe, *Les Affinités Electives*, 2e partie, chapitre VI.

Page 98. ... *Prométhée,...* — Stendhal avait assisté à une représentation de ce ballet à Milan, en octobre 1813. Voir *Journal*, à cette date.

Page 98. ... *pour décrire, la rapidité du mouvement, par exemple,...* — Edit. 1814 et 1854 : *Pour décrire la rapidité du mouvement.* La virgule après *décrire*, qui est essentielle, est indiquée dans l'errat. de 1817.

Page 99. ... *partagent avec Haydn.* — A partir d'ici, quelques emprunts à la lettre III de Carpani.

Page 99. ... *la Molinara,...* — Opéra-bouffe de Paisiello.

Page 99. ... *Pirro...* — Opéra de Zingarelli.

Page 102. ... *la Frascatana...* — De Paisiello.

Page 103. ... *et c'est nous qui régnons* ! — *Les Deux Siècles*, 1771. Les éditions de 1814 et de 1854, au lieu de ces dix vers, donnent deux vers tronqués :

Un jour les grenouilles se levèrent,
Et dirent aux coucous : Illustres compagnons.

Mais l'errat. de 1817 rétablit le vrai texte, en ajoutant la note suivante : « L'auteur était trop loin de son imprimeur pour corriger les épreuves ; la copie était peu lisible ; et l'on a réduit à deux misérables lignes ces vers charmants de Voltaire *(suivent les dix vers des Deux Siècles)*. Les citations de Shakspeare sont également mutilées. »

Lettre X

Page 105. ... *l'entierro :...* — Edit. 1814 et 1854 : *intiero.* Nous rétablissons la vraie orthographe du mot espagnol.

Page 108. ... *et que l'on a appelée le sublime.* — Tiré de la lettre VII de Carpani, Vienne, 1er novembre 1808, sauf le dernier paragraphe ; on remarquera, dans tous les développements qui appartiennent à Stendhal, les nombreuses digressions sur la peinture ; elles s'expliquent chez un auteur qui s'occupait depuis plusieurs années de l'*Histoire de la Peinture en Italie.* A signaler d'ailleurs que Carpani lui-même fourmille d'allusions aux peintres.

Lettre XI

Page 111. *Arda nel fuoco.* — *Non, là-haut, dans les chœurs des bienheureux, n'entrent point les castrats. Car il est écrit dans ce lieu...* — *Dites, qu'est-ce qui est écrit ?* — *L'arbre qui ne produit pas de fruits brûle au feu.*

Page 112. ... *les canons bernesques...* — Nous pensons que le mot *burlesques* eût mieux convenu ici que le mot *bernesques*, qui s'applique peu à des compositions musicales.

Page 115. ... *ils firent ressauter l'auditoire endormi.* — Tiré entièrement de Carpani, lettre VII, Vienne, 2 octobre 1808.

Lettre XII

Page 119. ... *when I hear sweet music.* — *Je ne suis jamais gaie quand j'entends une douce musique.*

Page 121. *Che cosa è amor.* — C'est l'air fameux de Chérubin, 1er acte, 2e tableau.

Page 123. ... *à tout un opéra de Gluck. Adieu.* — Plusieurs passages de cette lettre sont tirés de la lettre VIII de Carpani, Vienne, 4 février 1809. L'anecdote de Jomelli à Padoue est tirée de la lettre III de Carpani.

LETTRE XIII

Page 127. ... *une jolie petite comédie, très bien coupée par la musique.* — Cette analyse du *Mariage Secret* est des plus exactes ; à signaler toutefois une petite erreur de Stendhal à propos des couplets de Fidalma : *Ma con un marito*, qui peignent, en traits incisifs, le ridicule d'une vieille veuve amoureuse ; ils se trouvent, non au 2[e] acte, mais au 1[er]. — Ce délicieux chef-d'œuvre n'a plus été représenté en France depuis de bien longues années ; l'auteur des présentes notes a terminé en 1912 une adaptation entièrement nouvelle du livret, en vers, qu'il destine au théâtre des Champs-Elysées.

Page 128. ... *sur la tombe d'Admète,...* — Légère erreur de Stendhal : Admète ne meurt pas, dans *Alceste*.

Page 130. ... *la mélodie d'une nation voisine...* — La France. Stendhal est prudent ; il a lu et médité ce passage de d'Alembert : « Il y a chez toutes les nations « deux choses qu'on doit respecter, la religion et le « gouvernement ; en France, on en ajoute une troi- « sième : *la musique du pays.* » (Mélanges de littérature et de philosophie : *De la liberté de la musique*). Si Carpani a fourni à Stendhal les éléments biographiques et historiques de la *Vie de Haydn*, les auteurs du XVIII[e] siècle qui se sont occupés de critique musicale, Grimm, Diderot, d'Alembert, et surtout J.-J. Rousseau, lui ont donné ou suggéré les meilleures de ses idées. *Précurseur* dans d'autres domaines, Stendhal doit plutôt, en musique, être considéré comme un escarmoucheur attardé de la *Querelle des Bouffons.*

Page 132. ... *faire mourir Didon d'une manière vraisemblable et touchante.* — Cf. *Histoire de la Peinture en Italie*, chapitre xc.

Page 132. *Dans son cœur.* — Tiré en partie de la lettre VIII de Carpani, y compris la citation du vers latin d'Aristénète. Est-il besoin de rappeler que le *Mariage Secret* fut la première pièce que Stendhal entendit en Italie, à Ivrée ? (voir *Vie de Henri Brulard*). La Caroline d'Ivrée avait « une dent de moins sur le devant » : cette dent de moins, par hasard, n'empêcha pas la *cristallisation.*

Lettre XIV

Page 133. *Lettre XIV.* — Stendhal case dans cette lettre un « extrait » qu'il fit, en 1811 ou en 1813, d'un ouvrage d'un abbé napolitain. Voir *Journal*, 10 octobre 1813 (*Soirées du Stendhal Club*, 2e série, pages 103-106), et lettre du 8 décembre 1811, où Stendhal écrit à sa sœur Pauline qu'il attend de Naples un livre qui traite de la musique.

Page 139. *Benda, né en* 1714, *mort en* 1795. — Nous indiquons la date de la mort de Benda, date que Stendhal avait laissée en blanc dans son manuscrit, et que les édit. de 1814 et de 1854 remplacent par ***. Du reste, nous ne relevons pas les erreurs de dates que contient cette liste ; il y a des dictionnaires spéciaux que pourront consulter ceux que la musique intéresse ; nous nous sommes expliqué sur ce point dans notre *Avant-propos.*

Lettre XV

Page 141. *Je ne passe jamais à Venise...* — Au moment où il préparait son ouvrage, Stendhal était allé déjà une fois à Venise, en septembre-octobre 1813.

Page 142. ... *aux artistes vivant à Paris,...* — A Paris et dans bien d'autres villes. C'est sans doute en partant de cette idée, tristement vraie, que Stendhal voyage *incognito.* « J'évitai d'être reconnu ; je ne voulais pas perdre mon temps à Rome à des dîners officiels... Je n'allai voir les autorités que la veille de mon départ... Je fus invité partout à des dîners que j'esquivai en partant. » *(Journal d'Italie,* page 230.)

Page 144. ... *des pensées...* — Edit. 1814 : *pensers.*

Page 145. ... *l'invitation des directeurs du Concert spirituel...* — « Concert qui tient lieu de spectacle « public à Paris durant les temps où les autres « spectacles sont fermés. Il est établi au château des « Tuileries, les concertants y sont très nombreux, « et la salle est fort bien décorée : on y exécute des « motets, des symphonies, et l'on se donne aussi « le plaisir d'y défigurer de temps en temps quelques « airs italiens. » (J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*).

Page 149. ... *qui était un haydniste...* — Edit. 1814 : *haydaniste.* Errat. 1817 : *haydiniste.*

Page 152. ... *un chant et un accompagnement correct.* — L'édition de 1854 donne : *corrects.* Nous préférons la leçon : *correct*, de l'édition de 1814. — Il s'agit d'un *canon* amusant, que nous donnons pp. 152-153, d'après la traduction anglaise. « Il y a une troisième « sorte de *canons*, très rares ; c'est ce qu'on pourrait « appeler *double canon renversé* ; il y a un tel artifice « dans cette sorte de *canons* que, soit qu'on chante « les parties dans l'ordre naturel, soit qu'on renverse « le papier pour les chanter dans un ordre rétro- « grade, en sorte que l'on commence par la fin et « que la basse devienne le dessus, on a toujours une « bonne harmonie et un canon régulier. » (J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*). Le *canon* de Haydn, sur les paroles : *Ta voix, ô Harmonie, est divine,* peut

se chanter encore de deux autres manières, en lisant la musique par la fin (ou, ce qui revient au même, en la lisant, par transparence, du côté du verso), soit dans le sens ordinaire du papier, soit en le renversant. Il nous a paru intéressant de reproduire cette curiosité musicale, qui est intitulée, dans l'édition anglaise de 1817 : *canon cancrizans* (canon à l'écrevisse).

Page 153. ... *que les autres nations.* — Tiré, sauf de courtes observations, de la lettre XIII de Carpani, *dal Bannato*, 29 juillet 1809, et, à partir de la page 152 (Il quitta Londres, etc.), de la lettre XIV de Carpani, *dal Bannato*, 18 septembre 1809.

Lettre XVI

Page 158. ... *que l'ouvrier notre contemporain ?* — Cf. *Histoire de la Peinture en Italie*, chap. x.

Page 159. ... *plus tôt,...* — Edit. 1814 et 1854 : *plutôt.*

Page 161. ... *un chapeau charmant.* — Edit. 1854 : *un charmant chapeau.*

Page 162. ... *ils ne croient plus le bonheur possible.* — Cf. *Histoire de la Peinture en Italie*, chap. cxxv, note.

Page 162. ... *un rôle de tyran...* — Edit. 1814 et 1854 : *un vrai rôle de tyran.* L'errat. de 1817 donne la leçon que nous adoptons.

Page 165. ... *retentissants...* — Edit. 1814 et 1854 : *ralentissants*, qui n'a aucun sens. L'errat. de 1817 donne la correction que nous adoptons.

Page 165. ... *quelque-chose d'étranglé...* — *Una cadenza strozzata*, une cadence étranglée (Carpani).

Page 168. ... *emploie quelquefois les mouvements...* — Editions de 1814 et 1854 : *le mouvement.* Nous corrigeons ce que nous croyons être une faute d'impression ; sans quoi, le pluriel *rappellent* qui existe dans les deux éditions ne s'expliquerait que difficilement.

Page 168. *Cabanis vous dira...* — Carpani le dit aussi.

Page 169. ... *le célèbre poëte tragique Collin.* — Tiré de Carpani, lettre IX, Vienne, 28 février 1809, y compris l'anecdote de la messe entendue à Vienne en 1799, celle de Senesino, celle des brebis mélomanes ; les deux citations musicales sont aussi de Carpani ; la deuxième est défigurée dans les éditions de 1814 et de 1854.

Lettre XVII

Page 172. ... *des accès de vivacité charmants.* — Cette lettre est de l'invention de Stendhal.

Lettre XVIII

Page 173. ... *la vallée de Chamouny,...* — Nous conservons l'orthographe des éditions de 1814 et 1854.

Page 174. ... *un intermède de Pergolèse,...* — La *Serva padrona.*

Page 175. *Haydn, longtemps avant...* — Ici reprennent les emprunts à Carpani, lettre X, *dal Bannato,* 28 mai 1809.

Page 175. ... *il eut plus de grandiose dans les idées ;...* — Note de l'errat. de 1817 : « En 1791, Haydn assista à sa *Création* exécutée dans l'église de Westminster. Il y entendit pour la première fois un orchestre de 1.067 musiciens :

Violons :	250	Hautbois :	40
Altos :	50	Bassons :	40
Violoncelles :	50	Cors :	12
Contre-basses :	27	Trompettes :	14
Tambours :	8	Trombones :	12
Orgue :	1	Voix :	563

L'effet fut très doux ; on entendait très bien les voix. Chose singulière, les sons bas parurent manquer de

force. Voir les détails, page 230 de la traduction (anglaise) ». C'est évidemment par erreur que l'errat. de 1817 parle de la *Création* en 1791, c'est-à-dire à une époque où elle n'était pas encore écrite. Nous nous sommes reporté à la traduction anglaise : il s'agit simplement d'un concert monstre organisé en 1791 à Londres, qui dura plusieurs jours et qui attira, paraît-il, des musiciens de tous les pays d'Europe. Il faut lire, croyons-nous, *Messie*. M. Romain Rolland nous indique qu'en effet on donna cet oratorio de Hændel au cours du *festival* dont il s'agit.

Page 177. ... *ne fut pas mis en musique.* — Le traducteur anglais remarque ici avec raison que l'auteur commet un grossier anachronisme (Milton, auteur du *Paradis perdu*, était mort en effet en 1674, onze ans avant la naissance de Hændel), et se demande si le texte français est bien correct. Bombet s'est contenté ici de traduire Carpani, qui est donc seul responsable de l'anachronisme. Carpani spécifie bien : *il celebre Milton.*

Page 179. ... *ceux qui croient à la présence réelle.* — Ces huit lignes de pointes dirigées contre Delille sont de Stendhal.

Page 180. *Ed il gal : curi chì chì.* — *Parfois la grenouille dans le bourbier chante joyeusement : qua, qua, ra. Le grillon fait : tri, tri, tri. L'agneau : bé, bé. Le rossignol : chio, chio, chio. Le coq : cocorico.*

Page 180. ... *sur la terre muette ;...* — La traduction anglaise de 1817 déclare n'avoir pu retrouver à quel passage de Hændel fait allusion l'auteur.

Page 181. ... *qui donnent naissance aux passions.* — Cf. J.-J. Rousseau : *Essai sur l'origine des langues*, chap. XIV et XVI.

Page 185. *Le spectacle commença.* — Ce spirituel « *fragment* », qui naturellement ne figure pas dans Carpani, n'est pas de Gœthe ; on le chercherait vainement dans les *Affinités électives*, quoique les personnages

d'Ottilie et du capitaine appartiennent bien réellement au roman de Gœthe. Nous voyons par le *Journal* (février 1810) que Stendhal avait lu les *Affinités*, et même les avait fait lire à Mme Z. C'est peut-être un passage du chapitre II de la 2e partie (le fil rouge des cordages de la marine royale d'Angleterre) qui a donné à Stendhal l'idée de son allégorie des bobines. Dans l'*Introduction* de *l'Histoire de la Peinture en Italie*, Stendhal cite en note *les Bobines*, avec référence aux *Lettres sur Mozart* (il aurait dû dire : *Lettres sur Haydn*).

Page 186. ... *de volate*,... — Edit. 1814 et 1854 : *volates*. Nous préférons la forme italienne : *volate*, pour un mot qui n'a pas passé dans le langage courant.

Page 187. ... *serait-elle un tableau ?* — Ces deux paragraphes sur Viganò et le ballet de *Prométhée* sont de Stendhal.

Page 188. ... *la lumière dans une caverne sombre.* — Mme de Staël jugeait autrement ce passage de la Création : « J'ai entendu à Vienne la *Création* de « Haydn, quatre cents musiciens l'exécutaient à la « fois, c'était une digne fête en l'honneur de l'œuvre « qu'elle célébrait ; mais Haydn aussi nuisait quel- « quefois à son talent par son esprit même ; à ces « paroles du texte : *Dieu dit que la lumière soit, et* « *la lumière fut*, les instruments jouaient d'abord « très doucement, et se faisaient à peine entendre, « puis tout à coup ils partaient tous avec un bruit « terrible, qui devait signaler l'éclat du jour. Aussi « un homme d'esprit disait qu'*à l'apparition de la* « *lumière, il fallait se boucher les oreilles.* » (*De l'Allemagne*, 2e partie, chap. XXXII.)

Page 189. ... *ne promet pas de grands plaisirs.* — C'est ici qu'était placée, page 217 de l'édition de 1814, la phrase inachevée : *il me semble voir Delille voulant nous peindre.* (Voir à ce sujet notre *Avant-propos*).

Page 191. ... *imités avec toute la fraîcheur possible.* —

Cf. Mme de Staël, *loc. cit.* « Dans plusieurs autres « morceaux de la *Création*, la même recherche d'es- « prit peut être souvent blâmée ; la musique se traîne « quand les serpents sont créés ; elle redevient bril- « lante avec le chant des oiseaux... Ce sont des *con-* « *cetti* en musique que des effets ainsi préparés. »

Lettre XIX

Page 196. ... *excellent connaisseur en musique.* — Cet hommage à l'esprit et aux connaissances de Carpani, traducteur de la *Création*, ne désarma pas Carpani, auteur des *Haydine* (voir *Appendice*).

Page 198. *Fuor che la tua beltà.* — *Mais souvent, injuste en vérité, je dédaigne tout autre objet ; tout me paraît imparfait, sauf ta beauté.*

Page 199. ... *ne laissent pas de souvenirs distincts.* — Cf. *Rome, Naples et Florence*, 26 septembre 1816.

Page 199. ... *le plus délicieux de sa vie.* — Cf. *de l'Amour*, chap. XXXII, où cette anecdote est citée, avec une référence à la *Vie de Haydn.*

Page 202. ... *consistait dans la nouveauté.* — Cf. *Journal*, Ancône, 19 octobre 1811. *Bisogna novità pella musica.*

Page 204. ... *lorsqu'il lui souhaitait le bonjour.* — Tout cet extrait du *Spectateur* d'Addison est cité en français par Carpani.

Page 207. ... *pour le Macbeth...* — Edit. 1814 : *pour la Macbeth.* L'errat. de 1817 donne la correction.

Page 208. ... *l'italienne sera la meilleure à Naples.* — Ces deux derniers paragraphes, les six premiers, la citation du *Spectateur* sont tirés de Carpani, lettre XI, *dal Bannato*, 28 juin 1809.

Page 210. ... *aux bords du Sebète.* — Le Sebète ou Sebèthe (le *Sebethus* des Anciens) était une petite rivière se jetant dans la Méditerrannée à l'Est de Naples ; c'est, croit-on, le ruisseau appelé de nos

jours : *fiume della Maddalena* Plus tard, Stendhal emploiera la forme italienne : *Sebeto*.

Page 212. ... *l'heureux habitant de la rive de Pausilippe*. — H. C. G. Bombet, dans la lettre datée de Rouen 26 septembre 1816 et parue dans le *Constitutionnel* du 1er octobre, citera la « lettre sur le *beau idéal* » pour montrer que *la Vie de Haydn* n'est pas un plagiat de Carpani (voir notre *Appendice*, nº V). A noter, dans la lettre XIX, datée de 1809, l'allusion à la campagne de Moscou et aux Français de 1814.

Lettre XX

Page 214. ... *à la bonne heure*. — Voir notre note, page 384, *infra*.

Page 214. ... *de M. Ducis,...* — Voir dans le *Journal* (21 frimaire an XIII) un *éreintement* pittoresque du *Macbeth* de Ducis. La pièce, dit le jeune Beyle en manière de conclusion, « ne vaut pas exactement une pipe de tabac ».

Page 214. ... *par la raison simple qu'il est unique*. — Voir *Racine et Shakespeare*, *passim*.

Page 216. ... *pianger che si muore,...* — *Qui paraît pleurer le jour qui meurt*. (*Purgatoire*, chant VIII). Cette citation est déjà dans *Corinne*.

Page 220. ... *et encore étais-je fort distrait*. — Tout ce début, sauf bien entendu la lettre supposée de la « chanoinesse de Brunswick », citée en note, est tiré de la lettre XII de Carpani, *dal Bannato*, 15 juillet 1809.

Page 223. ... *le premier chanteur de son siècle*. — L'anecdote de Stradella se retrouvera dans la *Vie de Rossini*, chap. XIX, plus développée et agrémentée de détails très stendhaliens. Carpani cite, en dix lignes, l'épisode de Saint-Jean-de-Latran, lettre IX.

Page 224. ... *distinguer un chant quelconque*. — Anecdote tirée de Carpani, lettre IX.

Page 224. *La manie...* — C'est bien le mot qui convient.

L'absurde tableau qui suit est tiré de Carpani, lettre XIII, avec quelques variantes : par exemple, dans Carpani, Mozart est Jules Romain (?), et Cimarosa est Paul Véronèse (??). On trouve encore dans l'*Histoire de la Peinture en Italie* (chap. cxxx, note) une comparaison de Rossini avec le Guide, et dans *Rome, Naples et Florence* (3 octobre 1816) une comparaison entre Molière et Cimarosa, Corneille et Mozart, La Fontaine et Paisiello, Marmontel et Winter. C'était le goût du temps. L'annotateur de la traduction anglaise, M. G., cite, comme une coïncidence remarquable, un de ses propres articles, paru dans le *Monthly Magazine* de 1811, où il compare, lui aussi, Mozart au Dominiquin ; il se félicite de se trouver sur ce point d'accord avec M. Bombet.

Page 226. *Like patience sitting on her tomb.* — Edit. 1814 et 1854 : *siting.* C'est là une des citations *mutilées* dont parle Stendhal dans l'errat. de 1817, mais qui n'ont pas été rétablies dans leur intégrité. Il faut voir, croyons-nous, dans ce vers, que nous n'avons pas retrouvé dans Shakspeare, un souvenir du passage suivant de *La Douzième Nuit*, act. II, sc. iv :

VIOLA ... She never told her love,
But let concealment, like a worm i' the bud,
Feed on her damask cheek ; she pin' d in thought ;
And, with a green and yellow melancholy,
She sat, like patience on a monument,
Smiling at grief. Was not this love, indeed ?

Elle ne dit jamais son amour, mais une douleur cachée, comme un ver dans le calice de la fleur, flétrit les roses de ses joues ; elle souffrait en silence, et, dans sa pâle mélancolie, elle était assise, semblable à une statue de la résignation sur une tombe, souriant à sa douleur. N'était-ce pas là de l'amour, en vérité ?

Lettre XXI

Page 230. *Alt und schwach bin ich.* — Nous ajoutons à la citation musicale, qui est extraite de Carpani,

l'indication du mouvement *(adagio molto)* qui a été omise dans les éditions de 1814 et de 1854. Les *Haydine* de Carpani donnent ce passage avec trois dièses, en clef d'*ut* 3e ligne ; les éditions de 1814 et de 1854 le donnent avec les mêmes dièses et les mêmes notes, mais en clef de *sol*. Ni l'une ni l'autre de ces notations n'est satisfaisante. Nous proposons d'ajouter un dièse et de lire en clef de *fa*.

Page 232. ... *que tant de gloire et d'amour avaient fait...* — Nous maintenons l'orthographe des éditions de 1814 et de 1854.

Page 233. ... *les anciens compagnons de ses travaux.* — Tiré de la lettre XIV de Carpani, *dal Bannato*, 18 septembre 1809.

Lettre XXII

Page 235. ... *la larve...* — Edit. 1814 : *le larve.*

Page 237. ... *que je trouvai fort élégant.* — Cf. lettre à Pauline Beyle, Vienne, 25 juillet 1809 (*Correspondance*, tome I, page 347, édition Paupe). Stendhal assistait, *en uniforme*, à la cérémonie. Le *Requiem* de Mozart lui parut trop bruyant, et ne l'intéressa pas. L'*homme aimable* dont il est question est, d'après M. Chuquet, l'académicien Denon. On remarquera, dans toute la *Vie de Haydn*, l'habileté avec laquelle Stendhal a mis en œuvre les matériaux de Carpani, en les fondant avec ses souvenirs personnels et ses observations sur la psychologie des beaux-arts, la réelle variété de ton de chacune des lettres, le parfait naturel du style ; certainement Stendhal dut éprouver beaucoup de plaisir à composer cette première partie de son livre.

Page 239. ... *dans les lettres originales,...* — Stendhal parle ici, non pas, comme le prétend Sainte-Beuve *(Causeries du Lundi*, tome IX), des lettres de Car-

pani, mais de ses propres lettres, à lui Stendhal, celles qu'il est censé avoir écrites à son ami Louis de Lech***, et dont il est censé avoir tiré sa *Vie de Haydn.*

Page 240. ... *la mort de cet homme célèbre.* — Tiré de la lettre XVI et avant-dernière de Carpani, *dal Bannato*, 20 mars 1810. Le paragraphe sur le prince de Kaunitz provient de la lettre XV de Carpani, *dal Bannato*, 25 septembre 1809, ainsi que le germe de quelques idées de la fin.

Page 240. ... *le plus grand d'eux tous en littérature,...* — Edit. 1854 : *le plus grand d'eux en littérature.* Nous rétablissons le mot *tous* oublié, d'après l'édition de 1814.

Page 242. ... *au parfum suave de la pêche.* — Cf. *Vie de Rossini*, chap. VII.

Page 243. ... *de ce sénéquisme général,...* — Ed. 1814 : *de sénéquisme général* ; faute évidente, soit que *de* doive être remplacé par *du*, soit que *ce* ait été oublié, comme l'a pensé l'éditeur de 1854 et comme nous le pensons.

Page 245. ... *depuis l'âge de dix-huit ans.* — Ce catalogue est pris dans Carpani ; il est d'ailleurs des plus incomplets.

Page 245. 6 *Duos.* — Edit. 1814 et 1854 : 8 *duos.* Nous rétablissons le chiffre exact d'après Carpani.

Page 248. *La fedeltà premiata.* — Edit. 1814 et 1854 : *L'infedeltà premiata.*

Page 248 *L'Infedeltà fedele.* — Ce titre est omis par les éditions 1814 et 1854. Nous le rétablissons d'après Carpani.

Page 249. 3 *Sonates pour Broderip.* — Edit. 1814 et 1854 : *Drodevif.* Nous rétablissons *Broderip* d'après Carpani.

Page 249. 3 *Sonates pour Broderip.* — Edit. 1814 et 1854 : *Broderich.*

VIE DE MOZART

Chapitre Premier

Page 255. ... *Versuch einer gründlichen Violinschule,...* — Edit. 1814 et 1854 : *Versuch, etc. (sic).*

Page 267. ... *un quolibet...* — *Quolibet* ou *quodlibet* : sorte de composition musicale, cultivée surtout en Allemagne aux XVIe et XVIIe siècles, et se rattachant au genre comique ; certains musiciens français cultivèrent aussi le *quolibet :* Clément Jannequin, par exemple, l'auteur de la célèbre *Bataille de Marignan.*

Page 267. ... *par Lyon et la Suisse.* — En septembre 1766, Mozart donna un concert à Genève. Voir lettre de Voltaire à Mme d'Epinay du 26 septembre 1766. « Votre petit Mozart, Madame, a pris, je crois, assez « mal son temps pour apporter l'harmonie dans le « temple de la Discorde. Vous savez que je demeure « à deux lieues de Genève : je ne sors jamais ; j'étais « très malade quand ce phénomène a brillé sur le « noir horizon de Genève... »

Page 269. ... *demander des leçons.* — Voir *Vie de Haydn*, page 91.

Page 270. ... *le triomphe de Mozart complet.* — Tout ce début du chapitre premier est tiré, mot pour mot, de la notice de C. Winckler.

Chapitre II

Page 276. ... *en moins d'une demi-heure...* — Edit. 1814 : *en moins de demi-heure.* Il est probable que ce pro-

vincialisme existait sur le manuscrit. On le trouve fréquemment sous la plume de Stendhal. Cf. lettre à Pauline Beyle du 9 mai 1801 : « deux cents coups de tonnerre *en demi-heure* » (*Correspondance*, tome I, page 17, édition Paupe), et plusieurs passages du *Journal*. On trouve encore dans l'*Histoire de la Peinture en Italie* : « *à demi-lieue de Moscou* » (chapitre XCVI, note).

Page 277. ... *sa trop courte carrière.* — Tout ce chapitre est tiré, à peu près mot pour mot, de la notice de Winckler.

Chapitre III

Page 283. ... *de tout genre.* — Edit. 1854 : *en tout genre.* Nous rétablissons le texte d'après l'édit. de 1814.

Page 284. ... *proportionnellement dans les autres.* — Winckler dit, sans citer Cabanis : « On a constamment observé que le développement trop prompt et trop rapide des facultés morales dans les enfants ne s'opère qu'aux dépens du physique. »

Page 287. ... *prenaient plaisir à l'entendre.* — Tiré, à peu près mot pour mot, y compris la note sur *Idoménée*, de Winckler. L'anecdote de Mozart interpellant l'orchestre de Berlin est également dans Cramer, I.

Chapitre IV

Page 294. ... *de quoi faire un Haydn.* — Tiré, à peu près mot pour mot, de Winckler. Les anecdotes de Mozart improvisant devant des béotiens, de la réponse de Mozart au compositeur viennois à propos de Haydn, figurent aussi dans Cramer, V et VII. Seule, l'anecdote de l'accordeur de clavecin n'est pas dans Winckler ; elle se trouve seulement dans Cramer, IX.

CHAPITRE V

Page 298. ... *sans lui proposer d'honoraires.* — Tiré, presque mot pour mot, de Winckler. L'anecdote de l'offre du roi de Prusse se trouve également dans Cramer, II.

CHAPITRE VI

Page 304. ... *continuait d'écrire.* — Tiré, presque mot pour mot, de Winckler, sauf les deux phrases sur le Tasse et J.-J. Rousseau. La fin du chapitre appartient à Stendhal.

CHAPITRE VII

Page 308. *Tous gentils oiseaux sont à moi.* — Voici, à titre de curiosité, les paroles qu'on chantait dans les *Mystères d'Isis* :

Sous les yeux de la déesse,
Chantez, formez des pas brillants.
De fleurs une simple tresse
Tient lieu des plus riches présents.
La mère de la nature
N'exige qu'une âme pure.

Quant à l'air de Papageno, avec accompagnement de *glockenspiel*, voici comment il se chantait :

La vie est un voyage ;
Tâchons de l'embellir.
Jetons sur ce passage
Les roses du plaisir.

REFRAIN.

Le bonheur n'est qu'imaginaire.
Chacun jouit de sa chimère.
Chantons, célébrons tour à tour
Bacchus, le plaisir et l'amour !
Que sous la treille
Le plaisir veille !...

Dans le trio du 1er acte, les *han ! han ! han* de Papageno devenu muet, avec l'accompagnement si comique des bassons, se chantaient sur les paroles suivantes, accompagnées par les mêmes bassons :

> *On peut compter sur sa vaillance ;*
> *Quel danger pourrait l'arrêter ?*

Il est inutile de prolonger les citations !

Page 314. ... *des âmes sensibles.* — Ici finit la notice de Winckler. La lettre sur les *Mystères d'Isis*, qui dénonce, en termes mesurés mais fermes, le tripatouillage odieux que l'Opéra de Paris avait fait subir à la *Flûte Enchantée*, figure dans Winckler ; elle est extraite du *Publiciste*, et signée D. R. S. Stendhal la signe : *Wilhelmine*, en souvenir sans doute de Mlle de Griesheim. La note sur le romantisme, curieuse en raison de sa date, est bien entendu de Stendhal. Les alexandrins, un *cache-sottise !* Comme le disait Mme de Broglie en 1827, l'auteur était évidemment un homme *de mauvais ton !*

Lettre sur Mozart

Page 315. *Monticello, le 29 août* 1814. — C'est cette lettre dont le manuscrit (copie avec corrections de Stendhal) existe à la Bibliothèque de Grenoble (voir notre *Avant-propos*). Dans le manuscrit, elle porte la date du 19 mars 1814. Ce fragment fit partie, dans les papiers de Beyle, d'un cahier paginé de 1 à 72 comprenant : P. 1-4 (aujourd'hui fol. 48-49) : journal du 29 mars 1814 (écrit par Louis Crozet) ; P. 5-6 (fol. 50) : blanches ; P. 7-38 (fol. 51-66) : Tour en Italie, 7 septembre—27 octobre 1813 (voir *Journal d'Italie*, pp. 304-327) ; P. 39-40 (fol. 67) : blanches ; P. 41-54 (fol. 68-75) : Lettre sur Mozart, Monticello, le 29 mars 1814 ; P. 55-70 (fol. 76-83) : Résultats de nos lectures en février 1811 ; P. 71 (fol. 84) : Note

écrite à Sagan le 20 juillet 1813; P. 72 (fol. 84 verso) : blanche.

Nous adressons nos remerciements à M. Henri Debraye, qui a bien voulu nous fournir ces indications et relever les quelques variantes que présente le manuscrit de Grenoble par rapport au texte imprimé de 1814.

Page 315. ... *la lettre citée ci-dessus,...* — Celle de *Wilhelmine*, ou plutôt du *Publiciste*, citée en note, à propos de la *Flûte Enchantée*, dans la *Vie de Mozart*, chapitre VII.

Page 316. ... *aurait-il pu atteindre...* — Manuscrit de Grenoble : *Comment le musicien peut-il atteindre.*

Page 317. ... *pendant trois secondes ;...* — Edit. de 1814 et 1854 : *cela est délicieux ; mais pendant trois secondes, si vous*, etc. Nous rétablissons la vraie ponctuation.

Page 317. ... *dans le dernier finale.* — Cette appréciation est loin d'être aussi ridicule que le prétend M. Ed. Rod dans son volume sur Stendhal (Collection des Grands Ecrivains français, Hachette et Cie, Paris, 1892). Il s'agit de l'*andante* sur les paroles *Contessa, perdono*, qui interrompt brusquement, pendant 28 mesures, l'*allegro assai* du finale du 2e acte, et qui forme un contraste saisissant avec le caractère bouffe de toute la *coda* du finale, spécialement à partir de la dixième mesure de l'*andante*, à la reprise du motif en *octuor* sur les paroles *Ah ! tutti contenti*, avec les dessins arpégés de violons. Il ne faut pas avoir entendu ce merveilleux finale, pour ne pas être frappé de la justesse de l'impression, sinon de l'expression, de Stendhal. Mais ici, pas plus qu'ailleurs, notre auteur n'a gardé toutes les avenues contre la critique... inconsidérée.

Page 318. *Le seul Cimarosa...* — Manuscrit de Grenoble : *Cimarosa seul.*

Page 319. *Allez vous coucher,...* — C'est le grand quintette de l'entrée de Bazile « *Andate a letto* », une des

scènes les plus réussies du *Barbier* de Paisiello. La scène correspondante existe dans celui de Rossini ; c'est sans doute le chef-d'œuvre de la pièce, malgré des souvenirs évidents du morceau de Paisiello. Mais le *Barbier* de Rossini ne fut composé que fin 1816 : Stendhal ne pouvait en parler ici.

Page 320. ... *l'ami seul est avec toi.*

Confidati all' amico : io ti prometto
Che Augusto nol saprà...
(Acte III, sc. VI).

Page 320. *Soyons amis,...*

Sesto, non più : torniamo
Di nuovo amici...
(Acte III, sc. XIII).

Les paroles italiennes de la *Clémence de Titus* sont de Métastase.

Page 321. ... *aux traitants...* — Edit. 1814 et 1854 : *traîtres.* C'est l'errat. de 1817 qui nous donne cette intéressante correction.

Page 322. ... *musique très difficile ;...* — Voir, dans l'introduction de la *Vie de Rossini*, l'amusante anecdote des musiciens d'un riche amateur d'Italie, qui répètent, en secret, pendant huit mois, la finale du 1er acte de *Don Juan.* — Ce paragraphe de quatre lignes n'existe pas dans le manuscrit de Grenoble.

LETTRES SUR MÉTASTASE

Lettre Première

Page 333. ... *et jamais de repos.* — Les éditions de 1814 et de 1854 donnent les sept autres vers de la fable de La Fontaine ; l'errat. de 1817 indique qu'il faut les supprimer ; c'est ce que nous faisons.

Page 333. ... *l'Olympiade,...* — Dans son *Dictionnaire de musique*, article *Duo*, J.-J. Rousseau cite déjà un fragment de l'*Olympiade*, moins long, il est vrai, que celui qui va être reproduit par Stendhal.

Page 345. ... *des théâtres d'Italie...* — Edit. 1854 : *tous les directeurs des théâtres ne firent plus.* Nous rétablissons, d'après l'édition de 1814, le mot oublié.

Page 348. ... *Achille in Sciro,...* — Edit. 1814 et 1854 : *Achille in Piro*, qui n'offre aucun sens.

Page 352. ... *de Brosses,...* — Edit. 1814 et 1854 : *de Berville.* C'est l'errat. de 1817 qui indique : *de Brosses.*

Page 354. ... *dans quelque petit réduit.* — Passage effectivement tiré d'un des livres favoris de Stendhal, les *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, de Charles de Brosses (3 vol. in-8°, Paris, Ponthieu, an VII), dont Romain Colomb donna une nouvelle édition en 2 volumes, chez Levavasseur, en 1836, sous le titre de : *L'Italie il y a cent ans.*

A Naples, de Brosses retrouve l'enthousiasme de Bologne : « Je ne manquai plus une seule représen-« tation de la *Frascatana*, comédie en jargon, de « Léo. Quelle invention ! Quelle harmonie ! Quelle « excellente plaisanterie musicale ! Je porterai cet « opéra en France ! Naples est la capitale du monde « musical. »

Les Français qui, quelques années après, entendirent à l'Opéra de Paris les chefs-d'œuvre bouffes italiens, éprouvèrent le même saisissement que de Brosses en 1739. Fatigués du bric-à-brac mythologique, des héros conventionnels des opéras du temps, la musique des Léo et des Pergolèse, si souple, si nuancée, déjà si délicieusement moderne, fut pour eux une révélation ; ils entendirent enfin, pour la première fois, des personnages *vrais* chanter en un langage *vrai* ; la musique enfin rentrait dans son domaine, l'expression des passions du cœur humain. Mais l'honneur national, le *patriotisme d'antichambre*, s'en mêla :

c'est toute l'histoire de la *Querelle des Bouffons.* (Relire les écrits contemporains, notamment ceux de Grimm et de J.-J. Rousseau, et surtout *le Neveu de Rameau* de Diderot.)

Page 355. ... *toute l'expression.* — Les auteurs du XVIIIe siècle, Grimm, Diderot, d'Alembert, Rousseau, avaient déjà indiqué nettement ces différences entre le récitatif et les airs ; un air, un duo, un trio était, dans l'opéra italien, le couronnement d'une scène de récitatifs, de même que le finale était le couronnement d'un acte. Voir, dans la *Correspondance* de Grimm, mai 1756, un curieux article sur une pièce chinoise, *l'Orphelin de la maison Tchao* : « Une des singularités « de cette pièce est que les acteurs commencent « à chanter lorsqu'il s'agit d'exprimer des passions « violentes... C'est un usage que la tragédie chinoise « a de commun avec l'opéra italien ; car l'*aria* des « Italiens... commence précisément au moment où « la passion est la plus vive... Cette admitable or- « donnance est l'ouvrage de la Nature, qui donne au « génie de l'homme les mêmes préceptes et en Italie « et à la Chine... »

Page 355. ... *d'Espagne...* — Edit. 1814 et 1854 : *de la Chine.* C'est l'errat. de 1817 qui nous fournit le texte que nous adoptons.

Page 355. ... *riamato amando.* — *Ainsi passe, dans l'espace d'un jour, la verte fleur de la vie mortelle ; pas plus qu'avril ne revient en arrière, elle ne refleurit ni ne reverdit... Aimons, pendant que nous pouvons être aimés en retour.*

Cf. lettre à Pauline *(Correspondance,* tome I, page 423), sans date, mais probablement de 1810 : « Je viens de finir un volume commencé à Marseille « il y a quatre ans. J'étais bien jeune au commen- « cement. J'ai vu qu'alors je ne me souvenais pas « assez de la 15e octave du 16e chant de la *Gerusa-* « *lemme,* que je t'invite à relire... »

Lettre II

Page 359. *Canzonnetta.* — Voir, dans les Œuvres complètes de J.-J. Rousseau, une imitation libre de cette pièce célèbre :

Grâce à tant de tromperies,
Grâce à tes coquetteries,
Nice, je respire enfin.
Mon cœur libre de sa chaîne
Ne déguise plus sa peine ;
Ce n'est plus un songe vain, etc.

D'autres auteurs ont revendiqué cette imitation, mais Jean-Jacques ne paraît pas l'avoir jamais désavouée.

Page 372. *Niega di perdonar.* — *Eternel Créateur, je t'offre ton propre fils qui, en gage de ton amour, consent à se donner à moi. Tourne vers lui tes regards ; vois qui je t'offre ; et puis, refuse, Seigneur, si tu le peux, refuse de pardonner.*

Lettre

Page 373. ... *suffisant juste...* — Édit. 1814 et 1854 : *justement.* L'errat. de 1817 donne : *juste.*

Page 374. ... *un trait de barbares.* — Cf. *Histoire de la Peinture en Italie*, ch. CVII, *in fine*, et note.

Page 378. ... *de la rue Cérutt...* La rue Cérutt (ou plus exactement Cerutti) était la rue Laffitte actuelle : baptisée Cerutti en 1792, elle redevint rue d'Artois en 1814 et prit le nom de rue Laffitte en 1830. Un grand hôtel garni existait dans la rue Cerutti (sans doute au nº 16 de la rue actuelle). Le *Café Hardy*, où fréquentait Stendhal du temps où il avait un « cocher, deux chevaux, une calèche et un cabriolet »,

était situé à l'angle de la rue Cerutti et du boulevard (ancien hôtel Cerutti, plus tard *Maison Dorée*, aujourd'hui bureau de poste), en face du *Café Anglais* et des *Italiens*. Nous devons ces détails à notre ami, M. Louis Tesson, secrétaire de la Commission du Vieux-Paris.

Page 382. ... *sur la quatrième corde.* — Edit. 1814 et 1854 : *Sur la quatrième corde du violon.* L'errat. de 1817 supprime les deux derniers mots.

Page 384. *A la bonne heure !* — Ce mot, d'une fine ironie, que Stendhal emploiera souvent dans sa correspondance et dans ses ouvrages, est tiré du roman de Picard : *Aventures d'Eugène de Senneville et de Guillaume Denorme, écrites par Eugène en* 1787, qui eut beaucoup d'éditions. Le cousin bossu, César de Senneville, qui passe son temps à jouer de la flûte et à consigner dans son journal intime les anecdotes scandaleuses de la ville, surprend un jour le jeune Eugène dans les bras de l'accorte gouvernante, M[me] Dubreuil : « *A la bonne heure* ! » se contente de dire César ; après quoi, il va jouer un solo de flûte, résume dans son journal sa mésaventure, et le lendemain, congédie sa gouvernante (livre III, chapitre premier).

Page 388. ... *et qui est tombé.* — Stendhal ne parle encore que par ouï-dire de Rossini ; il n'avait entendu, en 1814, ni *Tancrède*, ni l'*Italienne à Alger*, ni le *Turc en Italie;* en tout cas, il n'y fait aucune allusion dans son *Journal.*

Page 391. ... *dans la rue de Tolède ;...* — A Naples.

Page 392. ... *ni en bien ni en mal.* — Le traducteur anglais a supprimé pudiquement ce paragraphe sur les castrats, ainsi que les trois paragraphes suivants sur Malthus. Il s'élève, dans une note, contre « une infâme pratique, jadis fréquente en Italie, mais que la réprobation universelle d'un âge plus humain et plus éclairé a à peu près abolie. »

Page 398. ... *vivendi perdere causas.* — Cf. *Histoire de la Peinture en Italie*, chap. CXXVI, les deux notes sur le patriotisme, et, dans l'*Introduction* du même ouvrage, la note *in fine* : « Sous le Gouvernement des deux Chambres, on s'occupe toujours du *toit*, et l'on oublie que le toit n'est fait que pour assurer le *salon.* » — Le traducteur anglais croit devoir ajouter, en note, avec une ironie assez déplaisante : « Cette philosophie politique de l'auteur français rappelle le renard de la fable ». Le traducteur se trompe : il ne s'agit nullement ici de politique, mais seulement de *chasse au bonheur.*

Page 398. ... *avec un autre art.* — La peinture.

Page 399. ... *mi rivedrai...* — Ou plutôt : *mi rivedrai, ti rivedrò.* Dans sa *Vie de Rossini*, Stendhal insistera, avec verve, sur l'importance de la place de ces mots : *tu me reverras, je te reverrai* (chap. II).

Page 399. *No, non v' amo, ...*— Ce duo, qui commence exactement par ces mots : *No, non credo quel che dite*, est rejeté avec raison, dans les éditions italiennes, à la fin de la partition, comme n'étant pas de Cimarosa. Plaisante erreur du journal *le Temps* (n° du 28 avril 1912), dont le correspondant semble très sérieusement croire que ce duo se chantait après le finale du 2e acte, c'est-à-dire une fois la pièce finie !

Page 401. ... *e l'Alpe.* — C'est la fin du sonnet CXIV, célèbre en Italie ; les commentateurs disent que « la « description de l'Italie ne pouvait être ni plus brève « ni plus précise à la fois ». Voici la traduction des deux derniers tercets : « *Si mes rimes avaient pu être « comprises aussi loin, j'aurais rempli de votre nom « Thulé, Bactres, le Tanaïs, le Nil, Atlas, Olympe et « Colpé. Mais, puisque je ne puis le répandre dans « les quatre parties du monde, qu'il soit au moins cé- « lèbre dans le beau pays que partage l'Apennin « et que circonscrivent la mer et les Alpes.* » Le fragment cité par Stendhal sert d'épigraphe à la *Corinne* de

Mme de Staël. Voici la troisième citation de *Corinne* que nous retrouvons dans le livre de Stendhal.

Page 402. ... *à l'empire français.* — Voir le germe de cette idée dans le *Journal*, Florence, 27 septembre 1811, *in fine.*

Dédicace

Page 405. *A Madame Doligny.* — La comtesse Beugnot. Voir la *Correspondance* et le *Journal, passim.*

APPENDICE

LA POLÉMIQUE CARPANI-BOMBET

I

Le *Constitutionnel* du 13 décembre 1815 contient l'entrefilet suivant dont on remarquera l'esprit caustique ; Carpani dut être édifié sur l'accueil que le public français réservait à ses protestations. Il faut avouer aussi que les lettres bouffonnes du musicographe italien devaient paraître, tout au moins à des lecteurs *parisiens*, trop peu sérieuses pour être prises au sérieux : le goût français y cherchait vainement l'accent sévère de la juste indignation, et flairait presque une mystification.

M. Joseph Carpani, de Milan, auteur des *Lettres italiennes* sur Haydn, nous écrit pour se plaindre du procédé peu délicat de M. Louis-Alexandre-César Bombet, qui, après avoir traduit son ouvrage en français, l'a fait imprimer sous son nom et s'en est déclaré l'auteur. M. Carpani, qui se compare à *Sosie*, dit à *Mercure* :

Ciel ! me faut-il ainsi renoncer à moi-même,
Et par un imposteur me voir voler mon nom ?

La citation manque un peu de justesse. Ce n'est pas le nom de M. Carpani, c'est son ouvrage que M. Louis-Alexandre-César Bombet a trouvé à sa bienséance ; M. Bombet doit être très content de son nom et de ses prénoms. Quant au plagiat, il s'est cru peut-être justifié par d'illustres exemples. Comme nous ne connaissons pas son ouvrage, nous ignorons s'il faut le placer au nombre des bons larrons.

S'il faut en croire M. Carpani, M. Louis-Alexandre-César Bombet aurait défiguré ce qu'il appelle ses *Haydines*, en retranchant des choses excellentes, et y substituant des réflexions communes et des détails vulgaires : dans ce cas, M. Bombet serait un méchant larron, et mériterait d'être livré sans miséricorde à la cour prévôtale du Parnasse. Nous ne pouvons avoir sur ce point aucun avis. *Adhuc sub judice lis est.* Il est possible que M. Carpani, dont les entrailles paternelles ont été déchirées par l'enlèvement d'un enfant chéri, n'ait pas rendu justice au ravisseur.

« Non seulement, dit-il dans sa lettre adressée à M. Bombet, vous m'avez enlevé mon enfant, mais vous lui avez arraché les yeux, coupé les oreilles, gâté les formes. » On pourrait demander à ce tendre père comment il a pu reconnaître un enfant si étrangement défiguré. Il faut admirer ici la force de l'instinct paternel.

Parmi les preuves du larcin rapportées par M. Carpani, il en est une qui nous a frappés et qui nous paraît sans réplique.

« Les professeurs Salieri, Weigl, Frieberth, dit M. Carpani en s'adressant à M. Bombet, le conseiller Griesinger, et Mlle Kurzbeck, qui, comme vous l'affirmez en me traduisant, vous ont fourni des notices sur Haydn, déclareront ci-après qu'ils ne vous ont jamais vu ni connu, bien loin de vous avoir donné le moindre renseignement sur le grand artiste, leur ami ; — et que *c'est à moi Carpani, non à vous Bombet,* qu'ils ont fourni ces notices. » En effet, MM. Salieri, Weigl, Frieberth, Griesinger et Mlle Kurzbeck ont fait la déclaration alléguée. Comment M. Bombet se tirera-t-il de ce mauvais pas ?

Il paraît aussi que les *Haydines* ont été imprimées à Milan par Bucinelli deux ans avant que l'ouvrage français ne fût sorti des presses de Didot. Ce qu'il y a de remarquable, c'est que M. Bombet, non content de s'emparer de l'ouvrage de M. Carpani, n'a pas dédaigné de lui voler une *fièvre* qu'il avait eue à Vienne et qui avait été guérie par une messe de Haydn.

« Vous dites, s'écrie M. Carpani avec une juste indignation, que vous avez eu *ma fièvre* à Vienne en 1799, et que vous avez été guéri par une messe de Haydn : je vous cite le docteur Frank, qui m'assista dans cette circonstance, et admira en *moi*, non en *vous*, l'effet salutaire de la musique de Haydn. »

Après ce vol d'une fièvre, il paraîtra peu étonnant que M. Bombet ait volé une conversation qui eut lieu à Vienne, entre M. Carpani et Haydn lui-même. « Vous assurez, dit M. Carpani à son adversaire, que, quand on donna pour la première fois *les Saisons*,

vous allâtes chez Haydn lui dire comment avait réussi sa musique. Et moi je vous dis que vous rêvez. Haydn la dirigea lui-même ; et n'avait pas besoin de votre visite ni de la mienne pour en savoir des nouvelles. Moi, je parlai à Haydn, lorsqu'il descendait de l'orchestre, au palais de Schwartzenberg où fut exécutée cette musique ; et là eut lieu entre lui et *moi* le dialogue que vous affirmez avoir eu lieu entre lui et vous. »

Il est difficile de répondre à des faits aussi positifs. Après une lecture attentive des raisons alléguées par M. Carpani, nous n'hésitons pas à reconnaître sa paternité et nous croyons servir utilement M. Louis-Alexandre-César Bombet en lui conseillant de restituer amicalement à M. Carpani son livre, sa conversation et sa fièvre.

II

Nous avons donné, en premier lieu, l'entrefilet précédent, parce que, dans l'ordre chronologique, ce fut la première pièce de la polémique en France. En réalité, les deux lettres de Carpani, auxquelles répondait le *Constitutionnel*, étaient datées de Vienne, les 18 et 20 août 1815. Conformément à sa menace, Carpani dut les envoyer, sinon « dans le monde entier », du moins dans les principales capitales de l'Europe, après les avoir fait publier à Vienne : nous trouvons en effet, au tome II du *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten* de Eitner (Leipzig, 1900) l'indication suivante au mot Carpani : « *Lettere due... al Signor Bombet*, Vienne, 1815, Mechitaristi ».

Quoi qu'il en soit, trop longues pour être insérées dans le *Constitutionnel*, qui se contenta de les résumer sommairement, comme on vient de le voir, en exerçant son esprit autant contre l'auteur italien que contre Bombet, les deux « lettres de Joseph Carpani, de Milan, auteur des *Haydine*, à M. Louis Alexandre César Bombet, français, soi-disant auteur des dites *Haydine* » furent publiées in extenso, à la rubrique *Variétés*, dans le n° de janvier-février 1816 du *Giornale dell' italiana Letteratura* (Padoue, 2e série, tome X, pages 124-140) ; elles sont précédées de l'épigraphe : *Equo ne credite Teucri*, tirée de Virgile. Nous en donnons ci-dessous une traduction inédite, qui ne saurait

rendre malheureusement ni la vivacité, ni la couleur, ni la verve bouffonne des lettres originales. La lecture de ce curieux document en apprendra plus sur le caractère italien et sur la prose italienne de l'époque que les plus savantes et les plus vagues dissertations. Une copie assez fautive de ces lettres, d'une date que nous ne pouvons fixer avec exactitude, mais qui paraît en tout cas bien postérieure à 1815, existe dans un des volumes de manuscrits de Stendhal qui faisaient partie de la collection Chéramy ; nous nous sommes servi, pour établir notre traduction, du texte même du *Giornale* de Padoue.

Monsieur,

Ciel ! me faut-il ainsi renoncer à moi-même,
Et par un imposteur me voir voler mon nom ?
(Amphitryon, acte 1, scène II).

Je n'avais pas l'honneur de vous connaître, et je ne l'aurais pas encore, s'il ne vous avait pris, comme vous dites, envie de devenir auteur, en imprimant chez Didot en 1814 des lettres françaises sur le célèbre compositeur Haydn. Mon libraire ne les eut pas plus tôt reçues, qu'il me les présenta, ornées de votre nom révéré. Haydn, les beaux-arts, des lettres, Paris !... Quelle chance ! Sans tarder, j'ouvre le livre, et je vois, dès les premières lignes, que *vos* lettres sont en réalité *les miennes*, mes *Haydine* imprimées il y a deux ans chez Bucinelli à Milan et accueillies avec tant de faveur par le public italien et français, mes *Haydine* que vous n'avez fait que traduire ! Je vous laisse à penser quelle fut ma surprise à une telle découverte. Je vous jure qu'au premier moment, si j'attachais un grand prix à ma modeste re-

nommée littéraire, j'aurais crié : Imposteur ! Effronté ! Voleur ! Menteur !...

ed altri nomi tai, che vanno insieme ! [1]

Heureusement pour vous, j'ignore la suffisance ; et puis, des divers caractères des actions humaines, le ridicule, je l'avoue, est celui que je remarque en premier lieu, quand par ailleurs les dites actions ne me causent aucun dommage sensible, à moi ou à mon prochain. Aussi, le seul résultat de votre supercherie [2] fut d'abord de me faire rire follement. Au lieu de m'emporter contre vous, je m'amusai de voir que les plumes du pauvre paon *italien* avaient paru si jolies au geai *français*, qu'il avait voulu s'en parer au moment de se montrer pour la première fois au public. Pour un peu, je vous aurais remercié de l'honneur que, sans vous l'avoir demandé, vous aviez cru devoir me faire.

Mais voilà qu'en feuilletant votre brochure, mes yeux tombent sur l'avis dont vous avez fait précéder *mes* lettres : vous dites qu'étant à Vienne, en 1808, vous avez écrit *vos* lettres à un ami de Paris, qu'elles ont plu, qu'on en a fait des copies [3], que vous vous

1. *Et autres noms analogues, qui vont ensemble.*
2. Littéralement : *de votre jeu de main plutôt que d'esprit.*
3. Carpani fait ici un contre-sens ; Bombet disait seulement dans sa préface qu'on avait fait des copies de ses lettres originales pour les faire circuler parmi ses amis de Paris ; il n'insinuait pas qu'un auteur italien avait pu se les procurer et les publier sous son nom. Toute la colère de Carpani reposerait donc sur un passage de la préface de 1814 qu'il n'a pas compris.

décidez à les imprimer et, *coûte que coûte*, à devenir un auteur. Ici, j'ai cessé de rire, et j'ai conçu la crainte bien fondée de voir le public me donner la qualification que j'avais voulu vous réserver, à vous, mon copiste. « Oh ! oh ! me suis-je dit, j'ai annoncé, j'ai imprimé que les *Haydine* étaient de moi ; je vais donc passer pour un plagiaire, un imposteur, un menteur ! Non ! Non ! C'est maître Bombet qui aura ces beaux noms, puisqu'il montre qu'il ne les craint pas : il a plus de courage que moi, il l'a bien prouvé ». Cela dit, j'ai résolu aussitôt de me justifier devant le public italien et français, et non devant vous, puisque, comment les choses se sont passées,

Ben lo sai tu, che la sai tutta quanta ! [1]

C'est pourquoi je vous écris la présente, et c'est pourquoi je vous l'écris en italien, puisque votre traduction me prouve que vous avez su vous approprier ma langue autant que *mes* lettres.

Sachez-le donc : par la présente, que je ferai insérer dans les journaux du monde entier, voici ce que je vous déclare, comme

Se non sapeste voi così, com' io ! [2]

Ce n'est pas vous, c'est moi qui suis l'auteur des lettres sur Haydn ; vous n'en êtes que le traducteur. Vous avez eu beau déclarer au public que vous avez écrit vos lettres à Vienne, et qu'elles ont été

1. *Tu le sais bien, toi qui connais toute l'affaire.*
2. *Si vous ne le saviez pas aussi bien que moi.*

copiées. Vous avez eu beau tripatouiller mes *Haydine*, les altérer, les entremêler de réflexions et de niaiseries de votre crû, pour induire le public en erreur et essayer d'obscurcir une vérité flamboyante. Oui, maître Bombet, vous avez beau vous démener :

Etre ce que je suis est-il en ta puissance ?

vous crierai-je, comme Sosie dit à Mercure, quoique vous n'ayez de Mercure qu'un ample droit à sa protection ! En fait, tous ceux qui connaissent un peu les deux langues et le sujet n'ont qu'à comparer les deux livres : ils verront du premier coup d'œil quel est l'original et quelle est la copie, quel est l'enfant légitime et quel est le bâtard, quel est le propriétaire et quel est le voleur.

Les musiciens Salieri, Weigl et Frieberth, le conseiller Griesinger, Mlle de Kurzbeck, qui, dites-vous, en me traduisant, vous ont donné des renseignements sur Haydn, vous diront ici-même qu'ils ne vous ont jamais ni vu ni connu, qu'ils ne vous ont jamais dit le moindre mot sur le grand artiste, leur ami, et que c'est à moi Carpani, et non à vous Bombet, qu'ils ont fourni leurs renseignements. Qu'en dites-vous, maître Louis-Alexandre-César Bombet ? Voilà qui fait éclater votre grossière imposture.

Il est vrai, comme je vous l'ai dit plus haut, qu'en me volant les quatre cinquèmes de mon bien, vous y avez ajouté un cinquième du vôtre. Ce cinquième, direz-vous, vous ne l'avez pas fait. A quoi je vous réponds : Ce cinquième, gardez-le ;

d'abord je n'aime pas le bien d'autrui ; ensuite, il ne vaut vraiment pas la peine que je le prenne. Mais je dois vous remercier aussi de cette infidélité comme traducteur ; car, avec vos tripatouillages, vous avez fait une œuvre disparate qui prouve immédiatement la contrefaçon. Le prophète ne manquerait pas de dire : *Mentita est iniquitas sibi.*

Pourtant, tout en vous étant reconnaissant de m'avoir vous-même donné les moyens de me défendre, j'ai à me plaindre de certains de vos procédés. Pourquoi avoir omis mal à propos certains passages de mes *Haydine* ? Pourquoi en avoir dénaturé d'autres, tantôt par ignorance, tantôt par esprit de malice ? Car telle est la vérité, maître Louis-Alexandre-César Bombet. Vous ne vous êtes pas contenté de me voler mon enfant : vous lui avez arraché les yeux, coupé les oreilles, abîmé les formes ! Si seulement vous l'aviez laissé tel que vous l'avez trouvé dans son berceau ! Un exemple suffira. Quand je parle des *maniéristes*, je dis : *les Français*, et j'ai raison. Vous, vous mettez : *les Italiens.* C'en est trop ! Que vous supprimiez en entier ma dernière lettre contre vos deux compatriotes calomniateurs de Gasmann, et plusieurs passages analogues des autres lettres, je vous excuse ; la raison est visible : *dulcis amor patriæ.* Mais souffrez que, pour la même raison, je ne vous permette pas de donner aux musiciens italiens les défauts des vôtres. *Unicuique suum*, maître Alexandre César !

Je me plains aussi de votre partialité en faveur de l'auteur de la *Vie de Mozart*, que vous avez ajoutée

à mes lettres pour grossir votre volume. Cette fois, vous ne déclarez pas l'avoir écrite à Vienne en 1808 ; vous confessez avec candeur qu'elle est de M. Schlichtegroll ; redevenant pour lui galant homme, vous laissez à ce respectable auteur tout le mérite de son œuvre. Que me laissez-vous à moi, pour *ma* Vie de Haydn ? Rien. Vous vous appropriez mes conversations, mes amis, mes pensées, mes aventures : vous me volez tout, jusqu'à ma fièvre, jusqu'à mes brebis mélomanes !

Voi rubereste il fumo alle candele ! [1]

Voilà qui passe toutes limites ! Voilà qui n'est digne, ni de César, ni d'Alexandre, ni de Louis. Ou abandonnez ces noms, ou quittez ces habitudes [2] !

Sans doute, pour me calmer à bon compte, vous citez ma traduction italienne de la *Création* (imprimée en 1799, et c'est heureux pour elle : car vous n'eussiez pas manqué de la dater encore de Vienne, 1808), et vous daignez prononcer mon nom, en me qualifiant d'*homme d'esprit, et de plus excellent connaisseur en musique*. Mais alors, comment pouviez-vous, maître Bombet, espérer faire croire que cet *homme d'esprit* avait été assez sot, assez malhonnête pour imprimer à Milan, deux ans avant les vôtres, des lettres sur Haydn qui n'étaient pas de lui, qu'il avait eu assez peu de vergogne pour les

1. *Vous voleriez la fumée aux chandelles.*
2. Il me revient que ce n'est pas la première fois que vous traînez par la queue les vaches du voisin dans votre caverne, et que vous espérez, en changeant de nom, cacher au public le vol et l'auteur (*Note de Carpani).*

dédier à l'Institut de musique de sa patrie ? A qui pourrait-il venir à l'esprit que, pour revendiquer votre propriété, vous ayez été obligé de vous *faire imprimer tout vif*, et de faire paraître vos lettres à Paris, chez Didot, avec ces corrections, ces additions, ces omissions, ces retouches qui les défigurent en maint endroit ? Contez cela, maître Bombet, à qui vous voudrez, mais pas aux Italiens !

Vous dites à la page 443 qu'en Sicile, lorsque les spectateurs s'aperçoivent au théâtre d'un plagiat musical, ils ne crient pas : au voleur, mais qu'ils se contentent de prononcer, avec des applaudissements ironiques, le nom du compositeur pillé. Par exemple, pour un air volé à Sacchini, à Sarti, ils crient : bravo Sacchini ! bravo Sarti ! Quoique tous les Italiens ne soient pas nés en Sicile, ne craignez-vous pas qu'en lisant *vos* lettres, plus d'un ne crie : bravo Carpani !

Mais en voilà assez, maître Bombet. La clémence est à l'ordre du jour. Je veux en avoir pour vous. Je vous pardonne, sans même demander l'application de la règle : *non remittitur peccatum, nisi restituatur ablatum.* Montrez-vous reconnaissant de ma modération en ne répondant rien : vous m'éviterez ainsi la peine d'avoir à faire taire en moi les sentiments que, dans des cas analogues, les auteurs volés ne se gênent pas pour exprimer.

J'ai l'honneur d'être, avec l'estime due à vos talents, votre très humble et très obéissant serviteur,

Joseph CARPANI.

Vienne, le 18 août 1815.

DEUXIÈME LETTRE AU MÊME

Monsieur,

Accipe, et istud fermentum tibi habe.

Juvénal.

Je croyais, par ma première lettre, m'être suffisamment acquitté des devoirs que j'avais envers vous, envers le public et envers moi-même, suivant le précepte : *Honorem tuum nemini dabis.* Mais je trouve, à la page 275 de votre brochure, une note qui mérite une réponse. La voici :

Continuant à me voler mes propres paroles, vous dites : *Il y a plusieurs biographies de Haydn.* C'est exact ; mais moi, je les indique, et vous pas. Pourquoi ce silence ? La raison saute aux yeux : il aurait fallu citer la mienne, et vous étiez perdu. *Je crois, comme de juste, la mienne plus exacte.* C'est ce que j'avais dit avant vous, et, moi, j'étais en droit de le dire. Mais vous, qui avez altéré mon récit en maint endroit, comment pouvez-vous émettre cette prétention ? *Je fais grâce au lecteur des bonnes raisons sur lesquelles je me fonde.* Le lecteur connaît maintenant ces raisons, qui se réduisent à une seule, que voici : j'ai copié Carpani, et Carpani savait ce qu'il disait ; je me fie à lui. *Si cependant quelque homme instruit attaquait les faits avancés par moi, je défendrais leur véracité.* Ici je vous arrête : com-

ment défendriez-vous ce que vous ignorez ? Courage, maître Louis Alexandre César ! Par les noms, vous tenez des héros ; mais voyons... vos actes.

Moi, je vous attaque, et je commence par vous dire que, contrairement à votre affirmation, vous n'assistiez pas, en 1808, à Vienne, à la seconde exécution de la *Création* en italien. Aux preuves s'écorche l'âne, dit le proverbe toscan. A nous deux, donc. Vous dites que le concert eut lieu dans une salle du palais du prince Lobkowitz où se trouvaient quinze cents personnes. Vous rêviez donc les yeux ouverts, en lisant mes *Haydine* ? Comment les avez-vous si mal comprises ? Vous n'avez donc pas vu que le concert fut donné, non pas dans le palais en question, mais dans la salle de l'Université, qui ce jour-là, en effet, contenait plus de quinze cents personnes. Toute la ville de Vienne peut en témoigner, et je vous défie de trouver dans le palais du prince Lobkowitz, sauf dans les écuries, une salle pouvant contenir plus de deux cents personnes. *Ab uno disce omnes.*

Continuons. Vous dites que vous avez eu ma fièvre à Vienne en 1799, et que vous avez été guéri par une messe de Haydn. Je vous cite, moi, le docteur Frank, qui m'a donné ses soins lors de ma fièvre et qui a admiré, *en moi*, non *en vous*, l'effet salutaire de la musique de Haydn. Qui citez-vous, vous ? Le sieur Bombet ? Je ne le crois pas.

Autre chose. Vous dites, en altérant mon texte, que Cherubini est l'élève de Haydn. Je vous dis, moi, qu'il fut élève de Sarti, exclusivement. De-

mandez-le lui à lui-même, et vous verrez que, la plupart du temps, quand vous inventez un détail de votre crû, vous vous trompez. J'ajoute même que Cherubini a vu Haydn pour la première fois en 1805 : à cette époque, le grand compositeur n'était déjà plus lui, et était devenu bien incapable de donner des leçons à un Cherubini.

Autre chose : continuant à piller mes matériaux, vous traduisez ma galerie musicale.

Mais vous l'agrémentez de deux Raphaëls musiciens, au lieu d'un seul. Que d'observations à faire ici ! D'abord, il n'y eut qu'un Raphaël :

Natura il fece, e poi ruppe la stampa.

C'est ce qu'on dit de Pergolèse. Eh quoi ! vous osez comparer le style de Cimarosa, votre second Raphël, style fleuri, brillant, imagé s'il en fut, au style de Pergolèse qui est la simplicité, la précision, le sublime même ! Vous voulez rire ! En réalité, vos deux Raphaëls se ressemblent aussi peu que Raphaël et Pierre de Cortone, ou Raphaël et Paul Véronèse, celui auquel je compare, moi, Cimarosa, votre adoration... et la mienne. C'est vraiment le cas de répéter avec le vieil auteur : « Heureux les beaux-arts, si les seuls gens intelligents en parlaient ! » Mais vous aimez la compagnie, la solitude vous fait horreur. C'est sans doute ce qui explique que, voulant devenir auteur, vous vous êtes accroché à moi qui, sans être ni un Pergolèse ni un Raphaël, n'ai que faire d'un Bombet. Je n'ai pas besoin d'être à deux pour me tenir sur mes pieds.

Vous dites encore que, quand *les Saisons* furent données pour la première fois, vous (c'est-à-dire moi) êtes allé chez Haydn pour lui dire comment avait réussi sa musique. Et moi je vous dis encore que vous avez rêvé. Haydn dirigeait lui-même *les Saisons* ; il n'avait donc besoin ni de votre visite ni de la mienne pour en avoir des nouvelles. Traduisez-moi un peu mieux : l'histoire sera plus fidèle, C'est moi qui parlai à Haydn, au moment où il descendait de l'orchestre, au palais Schwartzenberg où fut exécutée cette partition, et c'est alors qu'eut lieu entre lui et moi, et non entre lui et vous, le dialogue dont vous parlez.

Vous dites que ma traduction de la *Création* fut faite sous la *direction* du baron Van Swieten et de Haydn. Pauvres amis ! Ils sont morts et ne peuvent vous donner un démenti solennel. Mais vous n'êtes pas sauvé pour autant. Veuillez lire, en tête de la dite traduction imprimée, une déclaration où il est dit, non pas qu'elle a été faite sous la direction de Haydn, mais seulement qu'elle a été *approuvée* par lui : c'est d'ailleurs la seule dans ce cas, de toutes celles qui courent.

Je continue. Vous dites que vous avez vu Zingarelli, à Milan, écrire son opéra de *Roméo et Juliette* en 40 heures. Je vous réponds que Zingarelli vivait alors avec moi au palais Scotti, et que ni lui, ni moi, ni personne du palais Scotti n'avons jamais vu à ses côtés le sieur Bombet : ou alors vous étiez invisible, tel le démon familier de Socrate ou quelque autre démon analogue. Prenez garde : Zingarelli

existe encore ; il appelle du pain : du pain, et du vin : du vin. Quel nom va-t-il vous donner ?

Autre chose. Ce n'est donc pas fini ? Non, et tant s'en faut ! Vous dites qu'en *votre* présence, Mislivicek, à Milan, il y a trente ans (à propos, quel âge avez-vous donc ? Moi j'ai 63 ans. Si vous le voulez, prenez-les donc aussi : je vous les donne)... vous dites donc que Mislivicek, entendant *un soir* (notez bien *un soir*) une symphonie de Sammartini, s'écria : « J'ai trouvé le père du style de Haydn. » Encore une erreur. Les membres du Collège impérial d'alors, et les RR. PP. Barnabites qui, grâce à Dieu, ne sont pas encore tous morts, vous diront que ces concerts avaient lieu le jeudi *matin* et non *le soir* ; que j'y allais, moi, Joseph Carpani, et non vous, Louis Alexandre César Bombet ; que j'y jouais du violon ; que vous n'y alliez pas, qu'on ne vous y a jamais entendu, que vous n'y avez jamais rien entendu, que vous n'y avez jamais joué.

Vous dites encore... Et ici attention : sonnons le glas ; mettez-vous à couvert ; car ce coup-ci, vous êtes mort, maître Bombet, si la bombe vous touche !... Vous dites, faisant entrer dans le texte d'une de vos prétendues lettres une note de moi, d'ailleurs mal traduite, que le quatuor ressemble à une conversation entre quatre personnes amies. Jusqu'ici tout va bien. Mais je dis, moi, que de ces quatre personnes, *l'alto* est une femme un peu bavarde, qui a quelque préférence pour la *basse*, homme sérieux, laconique et sentencieux. Vous, qui ne m'avez pas compris, qui ignorez les rudiments de

la musique, vous dites que la basse est le bavard qui, par sympathie, suit l'alto. Je vous cite textuellement : *L'alto était un homme solide, savant et sentencieux.* L'alto ? Mais non, maître Bombet, il s'agit de la basse ! Vous ajoutez : *La basse était une bonne femme un peu bavarde, qui ne disait pas grand'-chose.* La basse, ne pas dire grand'chose ! Pauvre, pauvre Bombet ! Et vous vous donnez pour l'auteur d'un livre qui traite de musique ! *Et, pendant qu'elle (la basse) parlait, les autres avaient le temps de respirer.* Mais non, maître Bombet, il s'agit de l'alto, ici, et non de la basse, qui, dans toute musique, doit parler sans cesse et soutenir toute la composition. Où prenez-vous donc de si drôles de théories ?

Mais il est temps de finir.

Macchia la sua victoria
Vincitor che ne abusa [1].

Je suis fatigué de battre un mort. Relevez-vous, si vous avez un reste de vie musicale ; et, si vous êtes mort en musique, employez donc les jours qui vous restent à vivre, à autre chose qu'à voler les livres d'autrui et vous en faire passer pour l'auteur. La leçon que je vous ai donnée est dure, sans doute. Mais que vouliez-vous que je fisse ? Rappelez-vous la gracieuse chanson de Métastase ; vous me pardonnerez ; elle s'applique tout à fait à notre aventure.

1. *Il ternit sa victoire, le vainqueur qui en abuse.*

Tortora, che surprende
Chi le rapisce il nido,
Di quell' ardir s'accende
Che mai non ebbe in sen.

Con rostro e coll' artiglio
Se non defende il figlio,
L'insidiator molesta
Colle querele almen [1].

Faites-la mettre en musique, et amusez-vous à la chanter. Adieu. Je suis, pour la deuxième et dernière fois,

votre très humble et très obéissant serviteur,

Joseph Carpani.

Vienne, le 20 août 1815.

DÉCLARATION

des musiciens Salieri, Weigl, Frieberth, du conseiller de légation de Saxe Griesinger, de Mlle de Kurzbeck, prouvant la fausseté des assertions de M. Bombet.

(*N. B.* — Cette déclaration authentique se trouve déposée chez le musicien Salieri, à Vienne, avec un manuscrit autographe des *Haydine*, à la disposition de tous ceux qui voudraient vérifier les faits de leurs propres yeux.)

1. *La tourterelle, qui surprend le ravisseur de son nid, se sent une audace comme elle n'en eut jamais. Si, du bec et de l'ongle, elle ne défend pas ses petits, elle poursuit au moins le voleur de ses plaintes.*

Vienne, le 2 août 1815.

Nous soussignés, ayant vu ce qu'a imprimé M. Louis Alexandre César Bombet dans les *Lettres sur le célèbre compositeur Haydn, Paris, chez Didot l'aîné*, 1814, dont il se dit l'auteur et qui sont en réalité la traduction des célèbres *Haydine* de M. Joseph Carpani, de Milan, écrites à Vienne, déclarons par la présente que nous n'avons jamais ni vu ni connu à Vienne le susdit M. Louis Alexandre César Bombet ; que, contrairement aux affirmations mensongères contenues dans son livre pages 15, 16 et autres, nous ne lui avons jamais donné aucun renseignement sur l'illustre compositeur Haydn ; attestons au contraire avoir donné des renseignements au susdit M. Carpani, quand il écrivait ses lettres sur la vie de Haydn, publiées en 1812 à Milan sous le titre de *Haydine.*

En foi de quoi, avons signé :

Antonio Salieri, premier maître de chapelle de la cour impériale et royale de Vienne, chevalier de l'ordre de la Légion d'honneur ;

Giuseppe Weigl, musicien des théâtres impériaux et royaux de Vienne ;

Carlo Frieberth, musicien de la chapelle impériale et royale, chevalier de l'Eperon d'or ;

Griesinger, conseiller de légation de Saxe à la cour impériale et royale d'Autriche ;

Marianna von Kurzbeck, élève et amie de feu le compositeur Haydn.

III

En guise de réponse aux lettres de Carpani, le *Constitutionnel* du 26 mai 1816 publie l'entrefilet suivant, qui ressemble moins à une défense qu'à une réclame, et qui paraît émaner cette fois de Bombet lui-même, ou de son ami Crozet :

Les Lettres sur Haydn, que tous les amateurs de la symphonie ont lues et goûtées, furent, il y a six mois, l'objet d'une réclamation assez plaisante de la part de M. Carpani, de Milan ; il prétend que M. César Bombet n'en est point l'auteur, mais le simple traducteur. M. Bombet nous écrit à son tour pour réclamer, et renvoyer à son adversaire l'accusation de plagiat[1]. Nous sommes fort embarrassés dans cette grave contestation ; les pièces probantes manquent absolument. Du reste, l'ouvrage méritait d'être traduit en français, s'il est italien ; en italien, s'il est français. Le livre de M. Bombet, original ou copie, se vend à Paris, chez P. Didot, rue du Pont-de-Lodi.

1. Ici Bombet dépasse vraiment la mesure : on croirait pour un peu qu'il tenait à prolonger la polémique et à la rendre plus acerbe encore.

IV

On lit dans le *Constitutionnel* du 20 août 1816 :

Nous avons inséré dans le temps une réclamation de M. Joseph Carpani, qui accusait M. Bombet de s'être approprié des lettres sur Haydn. Frappé des raisons alléguées par M. Carpani, nous avons conseillé à M. Bombet de remettre amicalement au réclamant sa propriété [1].

Depuis, M. Bombet nous ayant écrit à son tour pour renvoyer à son adversaire l'accusation de plagiat, l'impartialité nous a fait un devoir de faire connaître sa demande au public [2]. Les mêmes motifs nous prescrivent d'insérer la réponse de M. Carpani. Elle respire un peu la franchise et la brusquerie

1. Allusion à l'entrefilet du 13 décembre 1815 (voir pièce I de l'*Appendice*).
2. Par l'entrefilet du 26 mai 1816 (voir pièce III de l'*Appendice*).

allemandes *(sic)*, mais nous devons respecter le texte et le donner dans toute sa pureté.

« A Monsieur Bombet,

« J'ai cru, Monsieur, vous avoir moralement tué par mes deux lettres imprimées, auxquelles après huit mois vous n'avez su que répondre ; mais point du tout : vous vivez encore ; j'en suis fâché d'autant plus que vous persistez dans votre crime littéraire, en vous appropriant *mes lettres sur Haydn* et en m'accusant à votre tour de plagiat dans le *Constitutionnel* du 26 mai. Cela passe les bornes, monsieur Bombet ! Plus opiniâtre qu'Anthée, vous vous relevez de terre, et me forcez à redevenir Hercule. Eh bien ! me voici en attitude, et prêt à vous terrasser définitivement. « Ce qui est bon à prendre est bon à garder. » Certainement, vous me le prouvez trop ; mais il faut aussi savoir garder ; il faut légitimer son vol, au moins en apparence. Tous les usurpateurs ont sauvé la décence, ce que vous ne faîtes pas. Que voulez-vous que dise le public d'un soi-disant auteur qui, ayant reçu d'un autre cette apostrophe publique : « *Monsieur, vous m'avez escamoté mon ouvrage, et en voici les preuves !* », au lieu de combattre ces preuves, après huit mois de méditation, se contente de répéter hardiment par la voie d'un journal accrédité : « *Oui, c'est moi qui suis l'auteur du livre en question, et M. Carpani est un plagiaire* » ? Perlet s'est sauvé devant ses juges, ne sachant que dire pour se justi-

fier. Vous auriez dû l'imiter. Oui, Monsieur, il ne suffit pas d'avoir du front, il faut des preuves dans un procès comme le nôtre. J'ai donné les miennes, faites-nous jouir des vôtres. Détruisez les faits que j'allègue ; escaladez le ciel ; osez l'impossible. Le public a besoin de rire ; et, ma foi, tout peut manquer à votre étrange prétention, hors le sublime du ridicule. Dans mes lettres précédentes, ayant pitié de vous, je vous avais conseillé de vous taire : maintenant j'exige que vous parliez. Je vous en somme même. Mais comme vous êtes un esprit de la classe des récalcitrants, je parie que vous tromperez l'attente du public et mes droits, et que vous vous tairez. En tout cas, que vous parliez ou non, j'ai l'honneur d'être et serai toujours l'auteur de *VOS lettres sur Haydn*.

Joseph Carpani.

Vienne en Autriche, ce 20 juin 1816.

V

La lettre ci-dessus, qui est sans doute une traduction de l'italien faite par les soins de la rédaction du *Constitutionnel* ou par un ami de Carpani, sommait Bombet de répondre. Le public avait besoin de rire, comme le disait Carpani : il put rire à son aise en lisant la lettre suivante, publiée dans le *Constitutionnel* du 1er octobre 1816 :

Rouen, 26 septembre 1816.

Monsieur,

M. Louis Alexandre César Bombet, mon frère, étant à Londres, fort vieux, fort goutteux, fort peu occupé de musique, et encore moins de M. Carpani, permettez que je réponde pour lui à la lettre de M. Carpani que vous avez insérée dans votre numéro du 20 de ce mois [1].

J'ai lu l'hiver dernier les deux lettres italiennes adressées par M. Carpani à M. Bombet et qui furent annoncées dans votre journal. Elles me portèrent à

1. En réalité, du 20 du mois précédent.

lire ce que M. Carpani appelle ses *Haydine*, gros volume interminable sur le compositeur Haydn. Je démêlai, à travers beaucoup de paroles et de détails sans intérêt, que plusieurs faits de la vie de Haydn, consignés dans le livre en question, avaient été *dérobés* par M. Bombet. Comment se tirer de ce mauvais pas ? Je m'en consolai, et je crus en conscience l'honneur de mon frère à couvert lorsque je me mis à réfléchir que Hume n'était point le plagiaire de Rapin-Thoiras pour avoir dit, après lui, qu'Elisabeth était fille de Henri VIII ; que M. Lacretelle n'était point le plagiaire de M. Anquetil pour avoir traité, après lui, le sujet de la guerre de la Ligue.

Je fus plus que consolé, et presque joyeux, quand je me fus dit que Hume et M. Lacretelle avaient envisagé leur sujet d'une manière différente, et souvent opposée à celle de leurs prédécesseurs ; que ces deux historiens avaient tiré des mêmes faits des conséquences inaperçues avant eux ; qu'enfin ils avaient fait oublier leurs devanciers. Je crains bien que ce ne soit là le cas de ce pauvre M. Carpani qui, l'hiver dernier, était si fier de pouvoir tirer quelques plaisanteries du nom et des prénoms de M. Bombet, et qui, aujourd'hui, s'annonce comme un Hercule, parce que, dit-il, on n'a su que lui répondre. M. Carpani dit qu'il a déployé des preuves terribles contre M. Bombet ; il voudrait une réplique en forme. Ce combat ferait peut-être penser un peu aux *Haydine* de notre *Athlète* qui moisissent à Milan chez Bucinelli. M. Bombet et M. Carpani

peuvent faire leurs preuves ensemble et de bon accord. Le moyen est simple. Que M. Carpani fasse traduire trente pages de ses *Haydine*, qu'il choisisse lui-même ces pages, et qu'il en fasse imprimer en regard trente des *Lettres sur Haydn* de M. Bombet ; ces dernières seront encore au choix de M. Carpani lui-même.

Le public jugera.

S'il fallait d'autres preuves, je dirais que l'ouvrage de M. Bombet, imprimé chez Didot, ne contient que 250 petites pages sur Haydn, tandis que celui de M. Carpani se compose de près de 550 pages ; je demanderais à M. Carpani s'il revendique aussi la *Vie de Mozart*, l'excellente digression littéraire sur Métastase, la *Lettre sur l'état actuel de la musique en France et en Italie*, la *Lettre* de Montmorency *sur le beau idéal.* Je le prierais de nous faire connaître ses droits sur les questions que M. Bombet a approfondies le premier touchant les vraies causes des plaisirs produits par les arts, et particulièrement par la musique ; sur les jugements exquis que M. Bombet nous donne sur les grands compositeurs ; je prierais encore M. Carpani de nous dire s'il aurait la charmante prétention d'avoir servi de modèle au style plein de grâce, plein d'une sensibilité sans affectation, et qui n'exclut pas le piquant qui, peut-être, est le premier mérite de l'ouvrage de M. Bombet.

Mais je m'aperçois qu'à mon tour je deviens un Hercule, que je pille M. Carpani, que je tombe dans le sérieux et l'ennuyeux. M. Bombet, qui n'aime

pas ce style moderne, et qui pour tout n'a eu garde de dérober le sien à M. Carpani, M. Bombet, qui est mon frère aîné, me fera sûrement de grands reproches de la liberté que je prends d'ennuyer le public en son nom. Ainsi je m'arrête, je renouvelle à M. Carpani le défi des trente pages ; ce n'est qu'en y répondant qu'il prouvera sa bonne foi.

J'ai l'honneur, etc.

H. C. G. Bombet [1].

1. Les documents IV et V ont été publiés déjà par M. Stryienski, *Soirées du Stendhal Club*, 1re série.

La pièce III a été reproduite par M. Michel Brenet dans un article sur Stendhal et Carpani (*S. I. M.*, n° du 15 mai 1909, pp. 430-439) : M. Brenet est peut-être le seul critique français, jusqu'en 1909, qui se soit donné la peine de lire Carpani.

Il est probable que l'auteur de la lettre de Rouen est, non pas Stendhal, mais Louis Crozet. « C'est moi qui ai soutenu dans les journaux le combat Carpani, pendant que Henri était à Milan », disait Louis Crozet à Romain Colomb le 27 août 1842 (lettre citée dans *Comment a vécu Stendhal*, page 101), et nous n'avons aucune raison pour mettre en doute l'affirmation de Crozet.

M. Paul Arbelet nous communique au dernier moment une lettre inédite de Louis Crozet à Stendhal, datée du 27 janvier 1816, qui figurera dans sa prochaine thèse, et qui nous confirme dans notre opinion. Il est question, dans le post-scriptum de cette lettre (où les noms propres, *Bombet* et *Carpani*, ont été soigneusement coupés au canif, mais peuvent facilement être devinés), d'un article de Crozet pour le *Constitutionnel* en réponse aux lettres de Carpani. Le piquant de l'affaire, c'est que Crozet ne connaissait encore les fameuses lettres que par les extraits sommaires qui figuraient dans l'entrefilet du *Constitutionnel* du 13 décembre 1815 (voir pièce n° 1 de l'*Appendice)*. Les efforts de Crozet pour essayer de reconstituer par l'imagination la protestation de Carpani, *pour répondre à des lettres qu'il n'a pas vues*, sont des plus amusants. Le projet n'eut d'ailleurs aucune suite immédiate ; la lettre définitive de Bombet *junior* ne parut que huit mois plus tard.

VI

On juge de la colère de Carpani à la lecture de la lettre de Bombet *junior*. M. Paul Arbelet nous ayant signalé l'existence à Mantoue d'une liasse de lettres italiennes inédites échangées pendant la période 1816-1819 entre Carpani et Acerbi, directeur de la revue milanaise *la Bibliotheca italiana* [1], et contenant de nombreuses allusions à la polémique Carpani-Bombet, nous avons pu, grâce à l'obligeance de M. le Dr Cesare Ferrarini, le distingué sous-bibliothécaire de Mantoue, avoir copie des fragments les plus intéressants de cette correspondance. On y voit que Carpani se préoccupait à la fois d'identifier l'auteur des *Lettres sur Haydn* et de répondre à Bombet *junior*. « Voilà donc Bombet qui « a un frère, et qui prend son parti. Je vous envoie ci-inclus « l'article insolent qu'il a fait paraître dans le *Constitutionnel* « (la lettre de Rouen), et la réponse que je lui fais. Je vou- « drais qu'elle fût traduite convenablement, et insérée dans « votre revue, avec tous les changements que vous jugerez « bon d'y introduire : je vous donne à cet égard pleins pou- « voirs. Je suis tout ce qu'il y a de plus décidé à en finir « là ; ils pourront maintenant dire et imprimer tout ce « qu'ils voudront : je ne prendrai plus la plume pour leur « répondre. *Sat prata bibère.* Mon estomac va un peu mieux, etc. » (Lettre du 10 novembre 1816, traduction inédite). Et il ajoute en post-scriptum : « Je ne puis me ré-

1. Voir *Rome, Naples et Florence*, 14 février 1817.

« soudre à croire que Bombet ne soit pas Français : style, « idées, caractère, tout est français en lui. J'ai écrit à Paris « pour éclaircir la chose. » Dans quatre lettres postérieures, datées des 20 novembre, 4, 10 et 21 décembre 1816, Carpani insiste auprès d'Acerbi pour qu'il publie sa lettre : « Je « vous prie à nouveau instamment d'insérer ma lettre dans » votre journal : je ne la vois pas paraître dans le *Constitu-* « *tionnel*, et je ne dois pas laisser sans réponse la dernière « et calomnieuse attaque de Bombet. Je me recommande à « vous... Assurez d'ailleurs le public que c'est la dernière fois « qu'il entendra parler de cette querelle. » (Traduction inédite). Dans une lettre du 9 janvier 1817, il continue : « Voilà « donc Bombet trouvé ! Vous voyez que finalement ce « n'était pas un Milanais. Je m'en étais aperçu par son « style et sa manière. Je juge les écrivains comme les pein- « tres : *ab operibus eorum cognosceris eos.* C'est ainsi que « j'ai deviné avant la police l'auteur de la célèbre *Vision* « contre notre bon souverain *(la Vision de Prina,* de « Grossi). Vous aurez reçu à cette heure ma dernière lettre « au *Constitutionnel*, traduite par moi. Je vois qu'il ne veut « pas se décider à l'insérer dans ses colonnes : mais je ne « m'arrêterai pas là. Passé un certain délai, je la ferai « paraître dans un des autres journaux qui ne sont pas de « son parti, et je le ferai accuser de partialité, et de compli- « cité avec les voleurs. » (Traduction inédite).

Il semble d'ailleurs que la piste de 1817 était mauvaise : ce n'est qu'en 1819 que le vrai nom de Bombet paraît avoir été connu de Carpani : il écrit à Acerbi, le 9 octobre 1819 : « Puisque nous parlons de fous et de voleurs, je vous remercie « d'avoir enfin découvert le vrai Bombet. Je pense le nommer « prochainement. » Il ne le nomma, et encore avec les seules initiales, qu'en 1824. (Voir plus bas, pièce VII de l'*Appendice.)*

Quant à la réponse à la lettre de Rouen, jointe à la lettre précitée du 10 novembre 1816, nous en publions ci-dessous le texte *in extenso*, en corrigeant seulement les fautes d'orthographe : quoique écrite en français par un Italien, elle respire la même verve que les deux lettres datées de Vienne, 18 et 20 août 1815, mais elle a les mêmes défauts : abus des citations, et trop de longueurs.

En fait, la lettre de Carpani ne fut insérée dans aucun

journal parisien. Dans une lettre du 19 février 1817, Carpani cite amèrement à Acerbi un mot d'un de ses amis de Paris qui avait vainement essayé de faire accueillir l'article : « Il paraît que ces gaillards se sont donné le mot. » Il fut tout heureux et tout aise de publier sa lettre, traduite par lui en italien, dans le nº de février 1817 de la *Bibliotheca italiana* (tome V, p. 178) : Acerbi ne pouvait moins faire pour l'infortuné musicographe. Elle parut, suivie de la *Déclaration* de Salieri, Weigl, Frieberth, etc. (voir plus haut, pièce II de l'*Appendice*), et agrémentée d'une *note de la rédaction* ainsi conçue : « M. Carpani, se fiant plus à notre « zèle pour défendre les choses italiennes qu'à celui du « *Constitutionnel* pour lui faire justice et lui rendre ce qu'un « faux Bombet et un vrai Français lui a dérobé, nous envoie « cette lettre, d'abord écrite par lui en français, par laquelle « il porte le dernier coup à l'impudent plagiaire de ses « *Haydine.* Nos lecteurs reconnaîtront dans cette lettre la « vivacité d'esprit habituelle de M. Carpani, et la dignité « avec laquelle écrit un honnête homme, justement indigné « des mauvais procédés d'autrui. » (Traduction inédite).

Quoiqu'il en soit, voici ce curieux document :

Vienne, le 30 octobre 1816.

A Monsieur le Rédacteur du *Constitutionnel.*

Comment, Monsieur ? Au lieu d'un Bombet, il y en a deux ? C'est ce que j'apprends par votre nº 275. Peste ! *Neque Hercules contra duos.* N'importe ! Il y en aurait mille, que je ne serais pas moins l'auteur de *leurs* Lettres sur Haydn. Au fait.

Ce Bombet nouveau-né qui, prenant la forme d'un frère, se glisse à travers le plancher comme le *Deus ex machina* sur la fin d'une mauvaise pièce, m'a tout à fait l'air d'un *faux frère* : il défend trop mal son aîné. Nous allons le voir.

D'abord il vous mande que *son frère aîné étant à Londres, fort goutteux, fort vieux, et fort peu occupé de musique, et encore moins de M. Carpani,* — (c'est tout simple : depuis quand celui qui prend s'est-il occupé de celui qu'il dépouille ?) — il va nous *répondre pour lui.* Ainsi, d'une question purement littéraire et personnelle, ces messieurs en feront une guerre de famille ? Y pensez-vous, Monsieur ? Certes, il ne tiendrait qu'à moi de vous répéter ici les combats des Horaces ou de Critolaüs, car j'ai aussi des frères, et la goutte, et des années pardessus. Mais non. Je n'ai guère besoin de frères pour me défendre, ni de pieds pour écrire : sauf aux Bombet d'écrire comme ils peuvent.

Ce petit Bombet vous dit ensuite qu'à la vérité, *ayant lu mes deux Lettres à son frère* (où je revendique mon ouvrage) *et mes Haydine, il a démêlé qu'à travers beaucoup de paroles et de détails sans intérêt, plusieurs faits de la vie de Haydn, consignés dans le livre* (de M. son frère) *avaient été dérobés par M. Bombet.* Après un tel aveu, la dispute serait finie. *Habes fatentem reum !* Et de plus, ce joli garçon donne un beau démenti à son frère aîné, qui, bien loin d'avouer son vol, *avait réclamé à son tour* dans votre n° 147 du 26 mai, et *renvoyé à M. Carpani l'accusation de plagiat.* Ainsi, de ces deux frères très plaisants, l'un vous dit que je l'ai volé, l'autre, qu'il m'a dérobé : *Mentita est iniquitas sibi.*

« Mais non, reprend le petit frère, *dérober* des faits n'est pas voler : Hume n'a pas volé Rapin-Thoiras, ni Lacretelle d'Anquetil, pour avoir tous

les deux cité des faits narrés déjà par leurs prédécesseurs. » A merveille. Mais ces historiens ont pris les faits ; l'honorable Bombet a pris le livre : petite différence ! Il faut avoir la goutte dans l'esprit pour ne pas s'en apercevoir. Ce monsieur s'est mis à cheval sur mon texte et s'en est proclamé l'auteur *deux ans* après que je l'avais imprimé avec mon nom. Rien de plus comique. Ce savant à peu de frais se fait dire à lui ce que Haydn a dit à moi. Il prend partout ma place. Ce coucou littéraire ne met pas son œuf dans le nid d'autrui ; mais il chauffe les œufs qu'il n'a pas pondus. Il s'approprie mon tout, *jusqu'à ma fièvre.* Il cite hardiment de célèbres compositeurs de musique et d'autres pour *lui* avoir donné des notices sur Haydn, que, d'après leur déclaration solennelle, ils n'ont données qu'à *moi.* Voyez ce document unique dans mes deux lettres à M. Bombet, et dites si ce n'est pas profaner les noms d'Hume et de Lacretelle, que de vouloir justifier, en s'étayant de leur exemple, une escroquerie si constatée. Poursuivons.

Il dit que mes *Haydine* moisissent à Milan chez leur imprimeur Bucinelli. Ce Monsieur a le nez bien fin : il sent à Rouen le moisi de Milan ! Bah ! Il a le nez encore plus bouché que l'esprit. Apprenez-lui que peu de livres ont eu plus de succès en Italie. Il n'a qu'à parcourir tous les journaux italiens pour s'en convaincre. Au reste, ce faux frère ménage bien peu son *pauvre* aîné en proclamant que celui-ci a puisé *plusieurs faits* dans un livre qui *moisit* chez son imprimeur. Ces messieurs sont de vrais scor-

pions : brûlés par le feu qui les entoure, [ils] s'empoisonnent d'eux-mêmes en se mordant la queue de rage.

Il annonce au public que mon livre est de 550 *longues* pages et celui de son frère de 250 *petites*. Il n'en a donc volé que la moitié. Mais apprenez ce que c'est qu'un Bombet. Un aveugle n'a qu'à le tâter : mon livre est de 298, pas plus, et celui de son frère, de 281, pas moins. Ah ! le Bombet ! *Mentiris impudentissime*, criait saint Augustin à un hérétique perfide ! J'ai grande envie de parler comme un saint.

Avec autant de pétulance que de mauvaise foi, il vous demande si j'ose aussi revendiquer la *Vie de Mozart* de Schlichtegroll, qu'il ajouta à mes *Haydine*, et une *Lettre sur le beau idéal* et autres savantes trivialités qu'il a fourrées dans mon ouvrage en le traduisant ; et il a devant lui mes deux lettres à son frère, où je l'accuse d'avoir supprimé mon nom en donnant ma *Vie de Haydn*, quand il avait annoncé celui de l'auteur allemand en donnant celle de Mozart, et où je lui fais le reproche d'avoir, par ce qu'il a mis du sien dans mes *Haydine*, défiguré mon enfant.

Jouant, après, le plaisant, comme l'âne de la fable, il vous demande encore si je pense m'approprier le *style plein de grâce et de sensibilité qui n'exclut pas le piquant* de M. son frère. Ah ! Messieurs, que cette demande exclut la *grâce* et le *piquant* ! Je suis un auteur italien, vous êtes un traducteur français. Comment voulez-vous, sans jouer le pierrot,

que j'aie dans ma langue des prétentions à votre style dans la vôtre ? Le mien a trouvé grâce en Italie. Lisez le *Poligrafo* : « *Per lo stile e la festivita del raconto* (*sic*), cet ouvrage est en état de se mesurer avec ce qu'il y a de mieux dans ce genre au delà des monts. » (N° du 7 février 1813.) La *Bibliotheca Italiana* (n° 2) vous dit : « Ce livre est écrit *con quella rara vivacita di stile, e in quella vibrata, ingegnosa e risentita maniera, che tanto piace, ed è si rara ai nostri giorni in Italia.* » Je vous fais grâce des autres journaux. Du reste, si la beauté du style est basée sur les idées et les images, celles-ci étant de moi dans le livre de M. Bombet, j'aurais quelque droit... Mais j'y renonce, et, en ma qualité d'Hercule, je ne veux point de cette chemise de Nessus. Mais finissons.

Voici le dernier coup, le coup mortel du faible Bombet. Ce formidable Cacus me lance un défi : c'est de choisir trente pages de mon livre, et de les faire imprimer en regard de trente autres de son frère. Sûr de son *experimentum crucis*, il s'écrie : « Et le public jugera. » Ah ! me voilà perdu, car je n'accepte pas le défi. Mais écoutez avant de condamner. Entre nous, est-ce à moi à faire réimprimer un texte qui *moisit*, hélas, chez mon imprimeur ? C'est aux Bombet, dont le larcin a tant de succès, à faire cette spéculation. Et d'ailleurs à quoi bon cette dépense inutile ? Les deux textes sont déjà en totalité devant le public depuis des années. Il y a un moyen bien plus court. Etablissons un petit parallèle de nos deux ouvrages. Le voici :

Carpani	Bombet
Titre de mon livre : *Le Haydine, ovvero Lettere sul cel. maestro Giuseppe Haydn.*	Titre du livre de M. Bombet : *Lettres sur le cél. compositeur Joseph Haydn.* (Le titre est déjà volé).
Mon livre a paru l'an 1812.	Celui de Bombet, deux ans après, 1814. (Et il ose m'accuser de plagiat !!!)

N. B. — Bombet dit dans la Préface que plusieurs copies de ses lettres roulant dans Paris, il se détermina à *se faire imprimer tout vif.* Le bon homme ! Il était déjà *tout mort* avant de paraître : car mon livre avec mon nom roulait depuis deux ans.

Carpani	Bombet
Mes *Haydine* sont datées de *Vienne, le* 15 *avril* 1808.	Les *Lettres* de Bombet [sont] datées de *Vienne, le* 5 *avril* 1808.

Riez, Monsieur, riez à pleine gorge ! Comment se fait-il qu'on ait pris *plusieurs faits* chez un auteur, dix jours avant qu'il ait commencé à écrire ? C'est aux jongleurs goutteux de Rouen à se tirer de ce mauvais pas et avaler ce tranchant sans se couper la gorge. A nous. Au dernier coup.

Carpani	Bombet
Lettre première : Haydn ! (nome sacro e risplendente qual sole nel tempio dell' armonia), Haydn, che tanto vi sta a cuore, o amico, vive	*Lettre première* : Mon ami, cet Haydn que vous aimez tant, cet homme rare dont le nom jette un si grand éclat dans le temple de l'har-

ancora, ma, oh *quam mutatus ab illo* ! Quando uscite di Vienna dalla parte della I. villa di Schönnbrunn, voi incontrate presso ai concelli della linea *Mariahülf* un viottolo. A mezzzo di questo sorge un' erma, decente ed umile casetta circondata dal silenzio. Ivi (e non nel palazzo Esterazi, come credevate, ed ei potrebbe volendolo) soggiorna il dio della musica instrumentale, ivi uno dei pochi e veri Genii del secolo decimo-ottavo.

monie, vit encore, mais l'artiste n'est plus. A l'extrémité d'un des faubourgs de Vienne, du côté du parc de Schœnbrunn, on trouve près de la barrière de *Maria Hilff* une petite rue, où l'on passe si peu qu'elle est couverte d'herbe. Vers le milieu de cette rue, s'élève une humble petite maison toujours environnée par le silence. C'est là, et non pas dans le palais Esterhazi, comme vous le croyez et, en effet, comme il le pourrait s'il le voulait, qu'habite le père de la musique instrumentale, un des hommes de génie de ce dix-huitième siècle....

C'est assez ! La patience m'échappe. *Ab uno disce omnes.* Si ceci n'est pas voler, autant de pendus jusqu'ici, autant d'injustices. Au résumé. De 287 pages du livre de Bombet, près de 200 sont de moi. Le reste est de lui, et je le somme de le reprendre, en rétablissant en entier dans sa nouvelle édition mon texte *dérobé.*

Pardon, Monsieur, de vous avoir si au long et si souvent entretenu d'une si inconcevable dispute. Mon honneur était compromis : il a fallu me défendre. Je n'écrirai plus le mot contre des gens qui, après tout ceci, osent encore vous parler de *bonne*

foi. Non, je renonce à un combat trop inégal pour un homme d'honneur. Que le public me juge. Les pièces sont devant lui, et les frères Bombet n'ont qu'à soigner leur goutte : j'aurai soin de la mienne.

J'ai l'honneur [d'être, Monsieur],
l'auteur des *Lettres sur Haydn*.

J. Carpani.

VII

Le défi de trente pages ne fut pas relevé par Carpani. Au reste, si les exemplaires des *Haydine* moisissaient à Milan, chez Bucinelli, ceux des *Lettres sur Haydn* en faisaient autant chez Didot, à Paris. Nous devons tout au moins aux emprunts de Bombet trois lettres curieuses de Carpani et une lettre spirituelle de Bombet *junior.*

Dernier épisode de la polémique : on trouve à la page 214 du livre de Carpani intitulé *Le Majeriane, ovvero lettere sul bello ideale, in riposto al libro* Della imitazione pittorica *del cav. Andrea Majer* (Padoue, 1824), le passage suivant dont nous donnons une traduction inédite :

Déclaration de l'auteur.

Mon histoire d'il y a quelques années avec le sieur César Alexandre Bombet, français, qui a traduit maladroitement mes *Haydine*, les a fait imprimer à Paris en les donnant pour siennes, et a soutenu son dire avec une audace incroyable, m'oblige à prévenir ici le susdit Bombet qu'il ait à s'abstenir de

traduire et de s'approprier mes *Majeriane* ; sinon, je lui arracherai le masque du visage, et toute l'Italie saura qu'il s'appelle, non pas Bombet, non pas Aubertin [1] (autre pseudonyme dont il a signé un autre de ses ouvrages, celui-là vraiment à lui, *sur la peinture en Italie)*, mais bien E*** B*** [2], de Grenoble ; il réside depuis des années dans une capitale très cultivée de l'Italie septentrionale, passant son temps à voler les écrivains de quelque mérite, se faisant un jeu de la renommée d'autrui, mettant d'ailleurs en péril la sienne propre. Qu'il sache, ce fils de l'Isère écumante, que, s'il le faut, je prononcerai son nom tout entier, et que le public italien accolera alors à son nom une série d'épithètes aussi déshonorantes que celle de Bombet.

1. Ce pseudonyme de Stendhal figure une ou deux fois dans la *Correspondance.* notamment à la fin d'une lettre du 25 janvier 1818 relative précisément à l'*Histoire de la Peinture en Italie* (Stendhal désespère d'avoir un article aux *Débats*, ce qu'il exprime dans les termes, à dessein obscurs, qui suivent : ***il me semble que l'aimable M**tte* (Lingay) ***n'a pas assez de pouvoir pour mettre M. Aubertin sur la même ligne de bonheur que Jay de Grenoble.***) M. Paupe a eu entre les mains un exemplaire relié de la 1re édition de l'*Histoire de la Peinture en Italie*, ayant appartenu à Stendhal, et au dos duquel se trouve imprimé, sous le titre, le nom d'Aubertin. La *Déclaration* de Carpani prouve que des exemplaires de l'*Histoire de la Peinture* couraient en Italie sous le nom d'Aubertin.

2. Enrico Beyle.

VIII

Enfin, voici la note curieuse qui figure au tome Ier des *Supercheries littéraires dévoilées* de Quérard (Paris,1859, article *Bombet*) : elle contient les explications données par Stendhal lui-même, en 1841, sur la façon dont la *Vie de Haydn* aurait été imprimée sans le nom de Carpani. Nous n'avons pu mettre la main sur le tirage à part des *Vies de Mozart et de Métastase* dont parle Quérard à la fin de cette note : c'est un petit problème bibliographique à résoudre.

Beyle, sur qui nous avions donné une notice dans le tome Ier de la *Littérature française contemporaine* qui parut quelques mois avant sa mort, en eut connaissance, et nous adressa deux rectifications pour l'article qui le concerne. L'une d'elles est relative aux *Haydine*, et voici ce qu'il en dit : « M. Beyle « imprimait ses ouvrages à ses frais. M. Pierre Didot « lui dit qu'un livre annoncé comme traduit de « l'italien ne trouverait pas un seul lecteur. M. Beyle

« mit : par Louis-Alexandre-César Bombet. On « admira ce beau nom, et personne ne devina l'au« teur. Un anonyme peut-il être un plagiaire ? « M. Beyle, se trouvant à Vienne en 1809, avait été « à l'enterrement de Haydn ; il étudia les ouvrages « de ce grand compositeur et voulut le faire con« naître à Paris [1]. M. Beyle avait acheté beaucoup « d'autographes de Haydn et plusieurs de ses meu« bles. » Les vies de Mozart et de Métastase, qui terminent le volume, ont été réimprimées à part.

1. En fait, Haydn n'était guère connu en France, en 1814, que par deux notices assez sommaires, l'une de M. Le Breton, lue devant l'Institut de France, le 6 octobre 1810, et imprimée la même année chez Baudoin (elle est citée dans la préface de la traduction anglaise de la *Vie de Haydn* de 1817), l'autre de M. Framery (Paris, Barba, 1810). Carpani, dans ses *Haydine (lettera ultima)*, les citait toutes les deux et réfutait longuement leurs affirmations ; MM. Le Breton et Framery sont les deux « colomniateurs de Gasmann » dont parle Carpani dans sa première lettre de Vienne du 18 août 1815 (voir *supra*, page 460).

TABLE DES GRAVURES

TABLE GÉNÉRALE
DES MATIÈRES

Abbeville. — Imprimerie F. Paillart.

EN VENTE A LA LIBRAIRIE H. CHAMPION

ARBEAU (T.) (J. Tabourot). **Orchésographie et traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances.** Réimpression précédée d'une notice sur les danses du xve siècle, par L. FONTA. 1888, in-4°, papier vergé teinté. **30 fr.**

CHAMPION (Pierre). **François Villon, sa vie et son temps.** 2 volumes grand in-8°, avec 49 planches hors texte. Prix des deux volumes ensemble. **20 fr.**

Il a été tiré 25 exemplaires sur papier de Hollande à 75 francs.

— **La vie de Charles d'Orléans** (1394-1465). 1911, fort vol. in-8°, avec phototypies. **15 fr.**

2e Prix Gobert à l'Académie Française.

Correspondance générale de Chateaubriand, publiée avec introduction, indication des sources, notes et tables doubles, par L. THOMAS. Environ 8 volumes. Parus : Tomes I (avec un portrait inédit), II, III (avec un portrait inédit) et IV (avec un portrait inédit). In-8°, de chacun 400 pages. Chaque. **10 fr.**

FARAL (Ed.). **Mimes français du XIIIe siècle**, contribution à l'histoire comique au moyen âge. 1910, in-8, de xv-130 pages. **5 fr.**

— **Courtois d'Arras**, jeu du XIIIe siècle. Un volume in-8°, de VI-34 pages. **0 fr. 80**

GOFFLOT (L.-V.). **Le théâtre au collège du moyen âge à nos jours**, avec bibliographie et appendices. Le cercle français de l'université Harvard. Préface de Jules Claretie. 1907, in-8°, nombr. pl. **7 fr. 50**

Couronné par l'Académie Française.

HAUTECŒUR (J.). **Le Théâtre des Mœurs russes des origines à Ostrovski** (1672-1850). In-8°, 154 pages. **3 fr. 50**

Louis Eunius ou le Purgatoire de Saint-Patrice, mystère breton en deux journées, publié avec introduction, traduction et notes par G. DOTTIN, 1910. Fort volume in-8°, 500 pages. **10 fr.**

MOREL FATIO (A.). **La Comedia espagnole du XVIIe siècle.** Cours de langues et littératures de l'Europe méridionale au Collège de France. Leçon d'ouverture. 1885, in-8°. **1 fr. 50**

PAUPE (A.). **La Vie littéraire de Stendhal.** 1913. 1 vololume in-8, II-228 pages. **7 fr. 50**

PRUNIÈRES (H.). **L'Opéra italien en France avant Lulli.** 1913, in-8°, XLVIII-432 pages, avec musique. **12 fr.**

SERBAN (N.). **Leopardi et la France.** Essai de littérature comparée. 1913, in-8°. XIX-544 pages. **12 fr. 50**

— **Lettres inédites relatives à Giacomo Leopardi**, publiées avec introductions, notes et appendices. In-8°, XXIV-260 pages. **7 fr. 50**

— **Leopardi sentimental.** Essai de psychologie leopardienne suivi du Journal d'amour, inédit en français. 1913, in-12. **3 fr. 50**

TOURNEUR (Victor). **Le Mystère Breton de saint Crépin et de saint Crépinien.** 1906, in-8°. **5 fr.**

Introduction [Etudes sur les sources]. Texte breton et traduction française.

VILLON (François). **Œuvres**, édit. par Auguste LONGNON. 2e édition. Un volume in-8 de XVI-124 pages. **2 fr.**

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART.